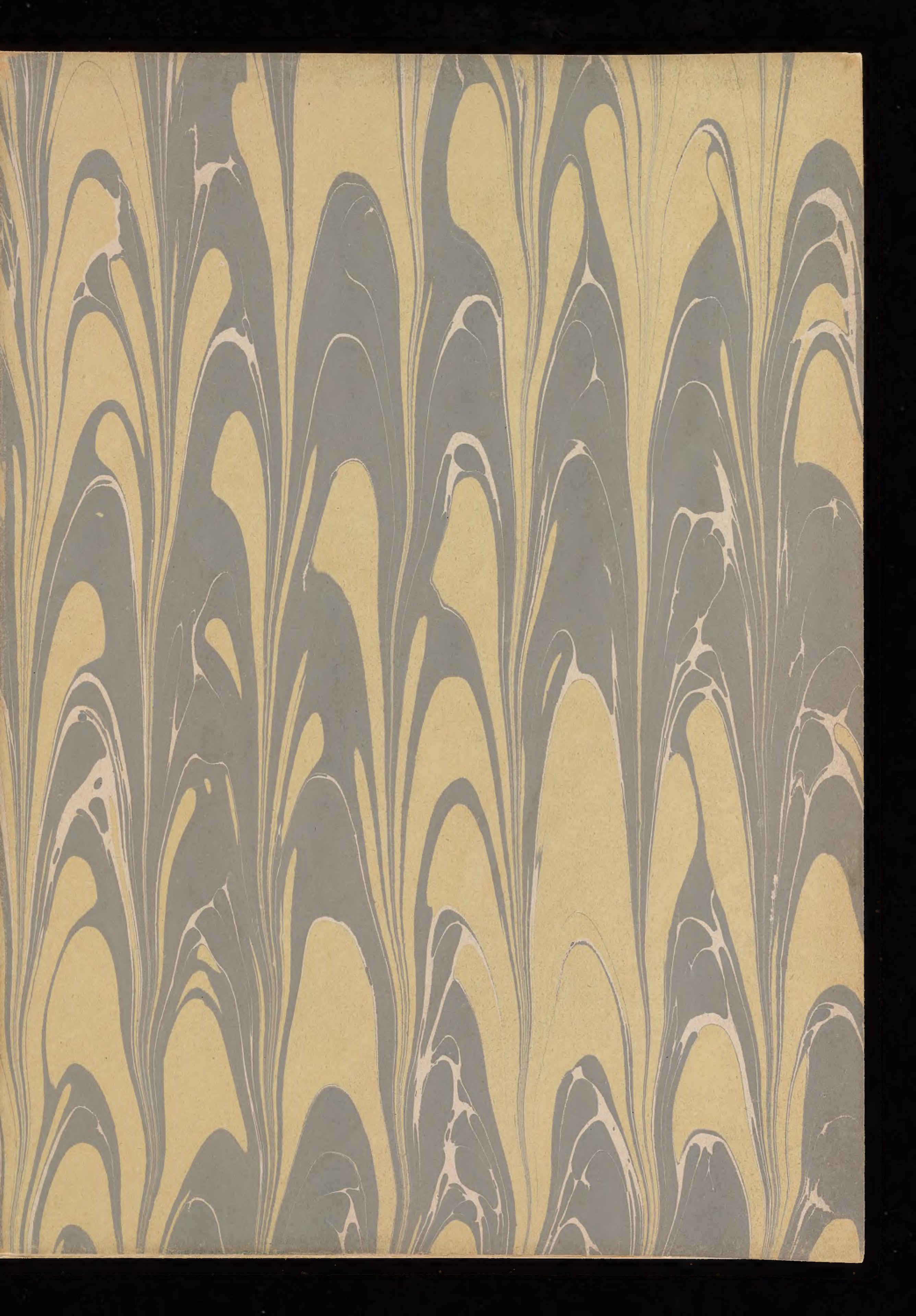
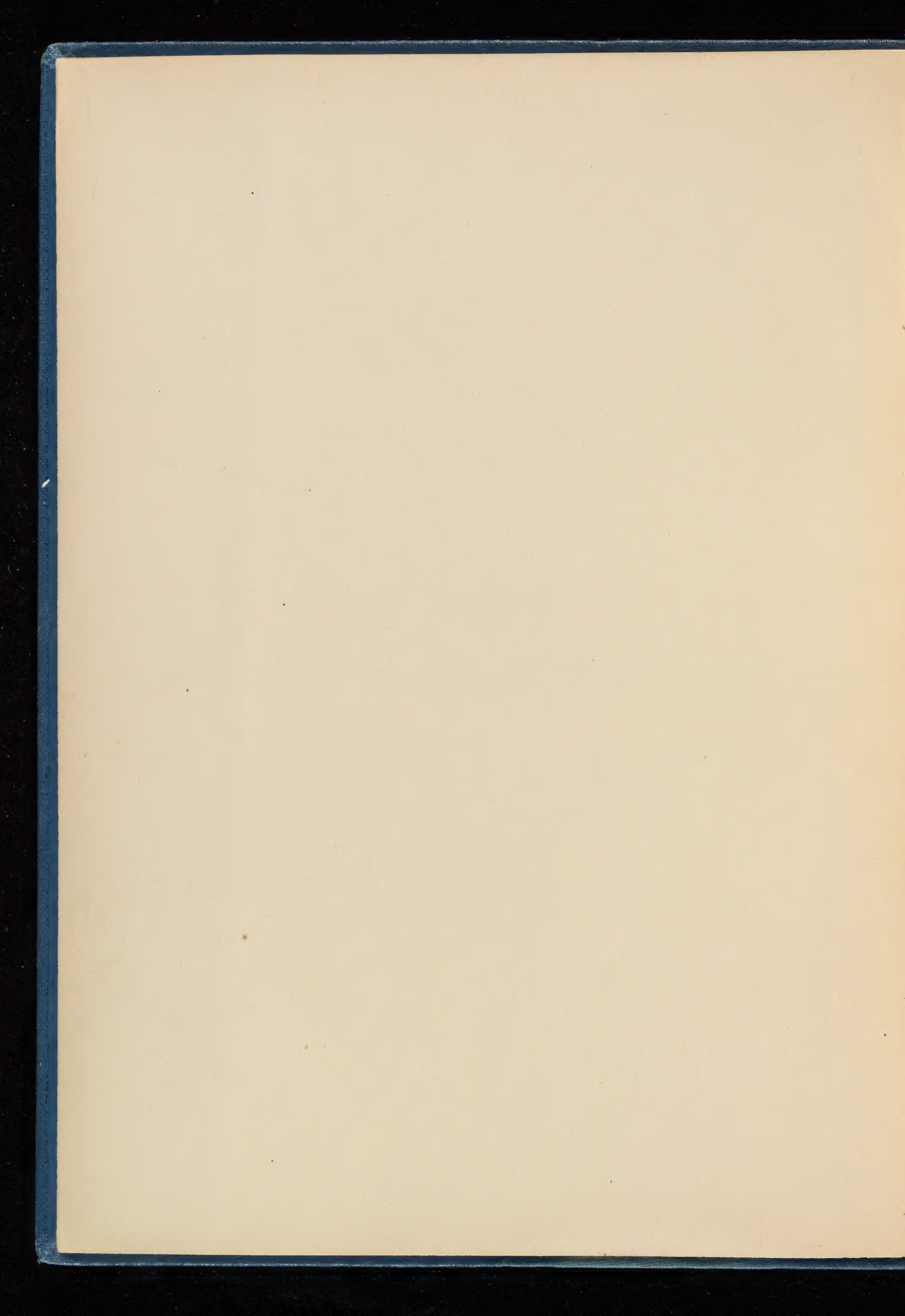
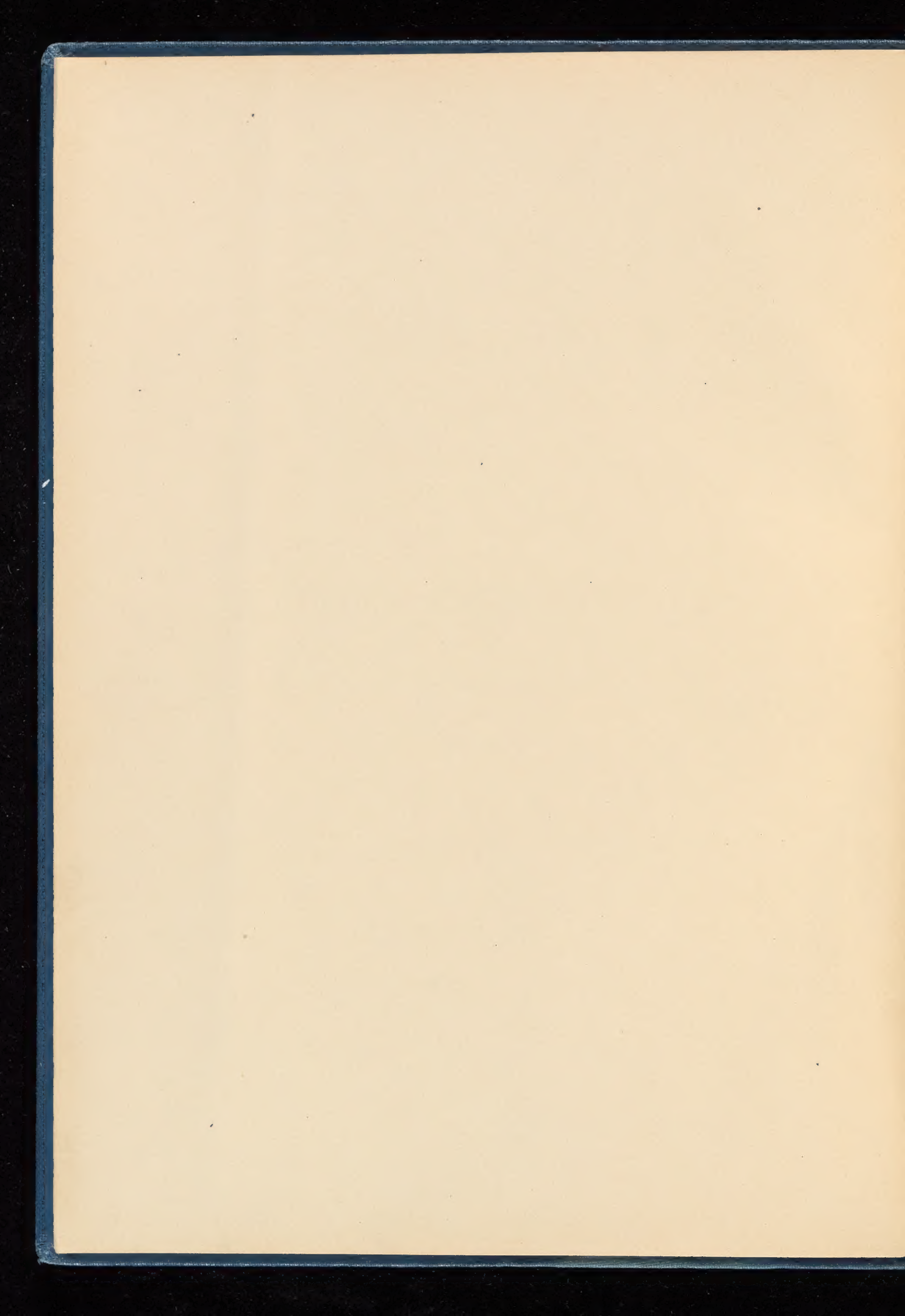

DIE
SIXTINISCHE
KAPELLE
II







DIE SIXTINISCHE KAPELLE



DIE SIXTINISCHE KAPELLE

HERAUSGEGEBEN VON

ERNST STEINMANN

ZWEITER BAND

MICHELANGELO



MÜNCHEN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

1905

VORWORT ZUM ZWEITEN BANDE

„Wie gross ist der Abstand zwischen einem Menschen und einem anderen“, schrieb Pier Vettori am 4. Januar 1557 an Vincenzo Borghini nach Florenz. „Diese deutschen Edelleute hatten nur den einen Wunsch, Michael Agnolo Buonarroti zu sehen, und ich liess sie einführen. Er aber nahm sie gütig auf, und sie waren wohl zufrieden.“ Dies merkwürdige Zeugnis eines Zeitgenossen über deutsche Romfahrer, die dem grossen Michelangelo am späten Abend seines Lebens ihre Verehrung bezeugten, darf als vielsagendes Omen für den einzigartigen Kultus angesprochen werden, den der Genius Michelangelos seitdem in Deutschland gefunden hat. Allerdings hat sich auch hier die Geschichtsschreibung erst in jüngster Zeit des grossen Florentiners bemächtigt, trotz der schrankenlosen Bewunderung, mit welcher schon Goethe dem Schöpfer der Sixtina-Fresken gehuldigt hat. Der vorliegende zweite Band des Sixtina-Werkes ist ganz der Kunst Michelangelos geweiht, ein neues Glied in der langen Kette von Publikationen, die in den letzten Jahrzehnten vor allem in Deutschland, aber auch in England und Italien, über den Meister erschienen sind. Dass dieser zweite Band schon nach Umfang und Ausstattung über dem ersten steht, rechtfertigt sich mit dem Wunsche, die grössere Aufgabe auch grösser und würdiger zu behandeln. Stellte sich das Thema für den ersten Band als ein mannigfach verzweigtes dar, so verengerten sich jetzt die Kreise um wenige grosse Persönlichkeiten, um die höchsten Kunstschöpfungen eines einzigen Mannes. Im ersten Bande war die politische Geschichte Roms von den Kunstbestrebungen Sixtus IV. nicht zu trennen; zur Darstellung der Baugeschichte des Palastheiligtums und seines reichen künstlerischen Schmuckes gesellte sich die Individualisierung zahlreicher Künstler und endlich eine Schilderung des glänzenden Kultus, dessen Schauplatz die Kapelle jahrhundertelang gewesen ist. Im

zweiten Bande konnte sich die Schilderung fast ganz auf die Persönlichkeit und die Kunst Michelangelos beschränken, dem sich zwei grosse Päpste, Julius II. und Paul III., als bestimmende Kräfte zugesellten. Aber wo das Feld weniger weit war, ergab sich die Verpflichtung von selbst, tiefer in den Boden einzudringen.

Und welcher Forscher wollte nicht dankbar sein für eine grosse, in sich geschlossene Aufgabe, die, gleichsam Schritt haltend mit der eigenen Entwicklung, gelöst werden konnte, die den an mannigfachen Proben gestählten Geist langsam den höheren Problemen entgegenführte? Zwar sind von Anfang an dieselben Wege eingeschlagen, die gleichen Ziele verfolgt worden. Stets sollte das Erkennen der Einzelerscheinungen im Lichte der historischen Zusammenhänge geschehen, immer wurde die Überzeugung vertreten, dass die Kunst der Renaissance in Rom überhaupt nur im engsten Zusammenhange mit der Zeitgeschichte verstanden werden kann. Aber Michelangelos herbe Kunst stellt ihre Probleme nicht dem Forscher allein; sie appelliert auch an den Menschen, an sein philosophisches Denken, an sein seelisches und moralisches Empfinden. So, glaube ich, konnte die Aufgabe, den Meister in seinen gewaltigsten Schöpfungen zu ergründen, überhaupt nur in Rom mit Erfolg unternommen werden. Losgelöst von allen beschränkenden Begriffen, konnte sich nur hier der nachschaffende Geist ganz in die Schönheitsfülle und Gedankentiefe des grossen Meisters versenken. Und die Vision der Vergänglichkeit, die uns die ewige Stadt in immer neuen Gleichnissen enthüllt, schärfte den Blick für das Unvergängliche und gab dem Willen immer neuen Antrieb, dem flüchtig dahinrauschenden Strom der Zeit einen Markstein entgegenzusetzen.

Ein mächtiger äusserer Schutz stand dem Unternehmen zur Seite, das überdies — wie es die fast vergriffene Auflage des ersten Bandes bezeugt — von einem allgemeinen Interesse getragen worden ist, wie es der wissenschaftlichen Forschung nicht oft zu teil wird. Aber auch unvorhergesehene Mittel mussten aufgebracht werden, um den zweiten Band glänzender auszustatten als ursprünglich beabsichtigt war. Ein Appell an die Munifizenz des Deutschen Kaisers blieb nicht unerhört. Es ist der Gnade Seiner Majestät Kaiser Wilhelms II. zu danken, dass dem Werke fünf farbige Tafeln beigefügt werden konnten und dass es

möglich wurde, einen reichen Schatz von Handzeichnungen Michelangelos zu reproduzieren, die sich auf die Fresken der Sixtina beziehen.

Papst Pius X. hat dem Werke dasselbe huldvolle Wohlwollen geschenkt wie sein erhabener Vorgänger. Ja, die Weitherzigkeit, mit welcher man im Vatikan, in klarer Erkenntnis der allgemeinen Bedeutung der Aufgabe, alle Rücksichten auf Nationalität und Konfession fallen gelassen hat, kann nicht dankbar genug anerkannt werden. Seine Excellenz der Maggiordomo Sr. Heiligkeit, Monsignor Cagiano de Azevedo, der hochwürdige Präfekt der Vatikanischen Bibliothek Padre F. Ehrle und der Direktor der Päpstlichen Gemäldesammlungen Professor L. Seitz haben dem Verfasser das grösste Wohlwollen bewiesen und seinem Werke jede nur denkbare Förderung angedeihen lassen.

Seine Durchlaucht der Herr Reichskanzler Fürst Bülow hat ungeachtet der schweren Lasten seines hohen Amtes mehrfach das warme Interesse bethätigt, welches er der Sixtina-Publikation entgegenbringt, die er als eins der Vermächtnisse des Fürsten Hohenlohe ansehen mochte, dem das Werk vor allem seine Entstehung verdankt. Seine Excellenz der Herr Staatssekretär des Innern, Graf Posadowsky-Wehner, hat wie eine Vorsehung auch über der Herstellung des zweiten Bandes gewaltet. Das immer gleichbleibende Wohlwollen und die rege persönliche Anteilnahme, welche der überbürdete Staatsmann die langen Jahre hindurch der Sixtina-Angelegenheit bewies, haben zu einem guten Gelingen des Werkes wesentlich beigetragen.

Statt des als Reichskommissar nach St. Louis entsandten Geheimen Oberregierungsrats Lewald wurde im Herbst 1903 der Geheime Oberregierungsrat Dr. Kaufmann in die Sixtina-Kommission berufen und mit dem Referat über die Angelegenheit im Reichsamt des Innern betraut. Nicht unerhebliche Schwierigkeiten stellten sich bei den erhöhten Ansprüchen an Umfang und Ausstattung dem Abschluss des Werkes entgegen, die dank der geschickten und einsichtsvollen Behandlung der Sache durch Herrn Geheimrat Kaufmann glücklich überwunden worden sind.

Durch die Berufung des Verfassers als Direktor des Grossherzoglichen Museums in Schwerin drohte der noch unvollendeten Arbeit am Manuskript des zweiten Bandes eine unwillkommene Unterbrechung. Ein längerer Urlaub, den der Chef der Obersten Verwaltungsbehörde des

Grossherzoglichen Haushaltes, Excellenz von Both, bei Seiner Königlichen Hoheit dem Grossherzog Friedrich Franz IV. für mich erwirkte, gab mir jedoch die Möglichkeit, meinen Verpflichtungen gegenüber der Reichsregierung pünktlich nachzukommen. Ich darf es wagen, meinem gnädigsten Landesherrn für die bewiesene huldvolle Teilnahme an dem Gelingen meines Werkes hier den ehrerbietigsten Dank darzubringen.

Ganz besondere Verdienste erwarben sich überdies um den zweiten Band Miss Harry Hertz in Rom, Geheimrat Ruland in Weimar, Prälat Schneider in Mainz und Sir Herbert Thompson in London. Miss Harry Hertz erwarb eine Sammlung äusserst wertvoller und zum Teil noch ungedruckter Michelangelo-Dokumente, um sie dem Verfasser für sein Werk zur freiesten Verfügung zu stellen. Geheimrat Ruland vertraute mir seine eigenen handschriftlichen Aufzeichnungen über Michelangelo zur Benutzung an und liess mich aus seiner glänzenden Michelangelo-Sammlung eine Anzahl seltener Stiche zur Reproduktion auswählen. Prälat Schneider erteilte nicht nur wie früher in allen künstlerischen und buchtechnischen Fragen seinen bewährten Rat, sondern liess auch noch den Korrekturbogen seine umfassenden theologischen Kenntnisse zugute kommen. Sir Herbert Thompson endlich vermittelte die Kollationierung sämtlicher Michelangelo-Dokumente im British Museum und die photographische Aufnahme vieler Zeichnungen Michelangelos in Windsor und London.

Auch sonst ist der Verfasser nach allen Richtungen hin in seinen Bestrebungen gefördert worden, und selbst an Privatpersonen hat er nur selten eine Fehlbitte gerichtet. M. Léon Bonnat, der berühmte Maler und glückliche Sammler in Paris, gestattete schon vor Jahren die Aufnahme einiger Handzeichnungen Michelangelos. Graf Stroganoff in Rom und Commendatore Crespi in Mailand erlaubten die Publikation zweier Perlen ihrer Sammlungen, des Porträts der Vittoria Colonna und eines dem Michelangelo zugeschriebenen Madonnenbildes. Cav. Luigi Azzolini in Rom stellte aus seiner berühmten Autographen-Sammlung ein unediertes, auf die Sixtina bezügliches Dokument zur Verfügung. Marchese Sacchetti und Baron Lazzaroni waren mir liebenswürdige Führer durch ihre historischen Paläste in Rom.

Eine besonders freundliche Fügung muss ich darin erkennen, dass der Name von Florenz, der Heimat Michelangelos, auch für mich einmal

Heimatsklang besessen hat. Der vielgepriesene Name Emilia Peruzzis darf auch hier mit Dankbarkeit genannt werden, wenn es auch eins ihrer geringsten Verdienste um fremde Forscher in Florenz gewesen ist, mir zuerst das schwer zugängliche Archivio Buonarroti erschlossen zu haben. Cav. Nerino Ferri, der immer hilfsbereite Konservator der Handzeichnungen in den Uffizien, Professor G. B. Supino, der Direktor des Bargello, und Professor H. Brockhaus, der Direktor des kunsthistorischen Institutes in Florenz, haben mir jede gewünschte Auskunft erteilt. Fünf Aufnahmen nach Handzeichnungen Michelangelos in der Casa Buonarroti wurden von den Fratelli Alinari in Florenz ausgeführt.

In meinem Bestreben, aus dem unerschöpflichen Denkmälerschatze der ewigen Stadt unedierte und schwerer erreichbare Stücke zu publizieren, bin ich auch jetzt wieder durch die Königlich Preussische Gesandtschaft in Rom und ihren Chef, Freiherrn von Rotenhan, aufs wirksamste unterstützt worden. In der Bibliothek des Archäologischen Institutes in Rom habe ich dauernd weitgehendste Gastfreundschaft genossen und von dem derzeitigen ersten Sekretär, Professor E. Petersen, weiter vielseitigste Förderung erfahren. Bei der Benutzung der Staatsbibliothek Vittorio Emanuele und der Bibliotheken der École Française, der Österreichischen und Preussischen historischen Institute in Rom wurde mir jegliche Erleichterung gewährt. Grosses Entgegenkommen und mannigfache Unterstützung fand ich ferner bei den Vorständen und Konservatoren der Kupferstichkabinette in Rom, London, Wien, Berlin und Dresden, Professor F. Hermanin, M. Laurence Binyon, Dr. J. Meder, Professor J. Springer, Professor W. Gensel und Professor W. Singer. Herrn Dr. Paul Kristeller gebührt für mancherlei freundliche Auskunft ein besonderer Dank.

Unter meinen Mitarbeitern habe ich den Bibliothekar des Österreichischen Institutes in Rom, Dr. Heinrich Pogatscher, an erster Stelle zu nennen. Zwar konnte aus Mangel an Raum nicht das ganze, überaus reiche Material an Dokumenten abgedruckt werden, welches der unermüdliche Forscher für den Anhang vorbereitet hatte. Ich glaube aber auch, dass die hier gedruckten Regesten, Kameralien, Papsturkunden u. s. w. einen unschätzbaren Beitrag zur Michelangelo-Forschung bedeuten, und von der Zuverlässigkeit und Treue, mit welcher Dr. Pogatscher die schwierige Aufgabe gelöst hat, einen klaren Begriff geben.

Nicht weniger fühle ich mich dem rühmlichst bekannten römischen Photographen Domenico Anderson verpflichtet. Fast ein Jahr hat er auf schwindelnden Gerüsten in der Sixtina gearbeitet, um die herrlichen Aufnahmen herzustellen, welche dieser Publikation einen Teil ihres originellen Wertes verleihen. Die drei Diapositive für die Tafeln XVIII, XXVII, XXXV hat er gestiftet, um seine Dankbarkeit für den grossen und ehrenvollen, wenn auch gefahrvollen Auftrag in würdiger Weise zu bethätigen.

Die Verlagsanstalt Bruckmann hat die Gelegenheit wohl zu benutzen verstanden, eine glänzende Probe ihrer hohen Leistungsfähigkeit abzulegen. Für alle Vorschläge, eine besonders reiche und würdige Ausstattung des zweiten Bandes betreffend, hat die Verlagsanstalt stets das vollste Verständnis gezeigt und ihre Ausführung nach Kräften unterstützt. Ich gebe der Hoffnung Ausdruck, dass Band und Mappe auch als buchtechnische Leistung im In- und Ausland volle Anerkennung finden werden.

Die fünf Farbentafeln der Mappe dürften sich im Allgemeinen auf der Höhe dessen halten, was mit modernen Mitteln heute in der farbigen Reproduktion geleistet werden kann. Drei Tafeln hat die Verlagsanstalt Bruckmann übernommen; die Delphica wurde unter besonderer Leitung des Herrn Geheimrat Roese in der Reichsdruckerei zu Berlin ausgeführt; die Libica ist von der Firma Giulio Danesi in Rom hergestellt worden. Da bei der schwindelnden Höhe der Fresken an der Wölbung der Decke eine mechanische Reproduktion unmöglich war, mussten als Vorlagen aquarellierte Salzkopien dienen, welche der römische Maler Carlo Tabanelli auf einem eigenen Gerüst in der Sixtina nach den Originalen hergestellt hat. Natürlich konnte bei solchem Verfahren nicht überall dieselbe künstlerische Qualität erreicht werden. Es schien daher geboten, dem Farbendruck jedesmal einen Lichtdruck beizugeben. Derselbe Künstler hat auch für den Textband einige Illustrationen gezeichnet, andere wurden von dem Schweriner Maler O. Ortelbach hergestellt.

Beim Lesen der Korrekturen bin ich von O. von Gerstfeldt und Oberlehrer Dr. J. Maybaum in dankenswertester Weise unterstützt worden.

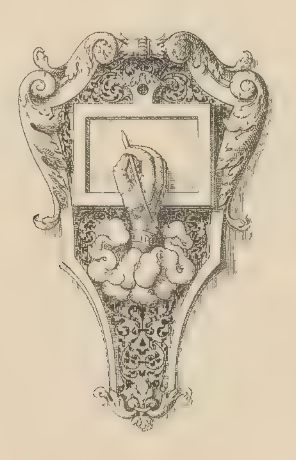
Auch der gewandten Thätigkeit des Rechnungsrates Müller im Reichsamt des Innern bei Erledigung der ihm zugefallenen Verwaltungsgeschäfte ist hier zu gedenken.

Wie für den ersten Band, so hat auch für den zweiten Freiherr

H. von Soden die Herstellung des Inhaltsverzeichnisses und der Register übernommen. Ein Verzeichnis der benutzten Bücher musste diesmal wegen Raummangels unterdrückt werden. Ich konnte mich hierzu um so leichter entschliessen, als eben erst Robert Saitschick und Henry Thode bibliographische Versuche zur Renaissance-Kultur veröffentlicht haben. Eine, wie ich glaube, ziemlich vollständige Bibliographie zu den Handzeichnungen und Stichen Michelangelos habe ich überdies im Anhange gegeben. Für eine weitere Ausgestaltung dieser Arbeit nach dem Vorgange Passerinis hoffe ich, noch an anderer Stelle Gelegenheit zu finden.

Meine Berufung in die Kommission zu der jetzt glücklich vollendeten Restauration der Sixtina-Fresken gab mir reichliche Gelegenheit, wenigstens einen Teil der Deckengemälde Michelangelos aus nächster Nähe zu studieren. Den Diensteifer der Kustoden der Sixtina muss ich dankbar anerkennen. Die trefflichen Männer Giovanni Cingolani und Cecconi Principi, welche die verantwortungsvolle Arbeit der Festigung und Reinigung der Sixtina-Fresken mit so viel Vorsicht und Sachkenntnis ausgeführt haben, haben meine Studien mit ihren technischen Erfahrungen unterstützt. Für alle sonst noch gewährten Auskünfte und Beiträge ist der gebührende Dank in den Anmerkungen des Textes entrichtet worden.

Schwerin i. M., August 1905 E. ST.

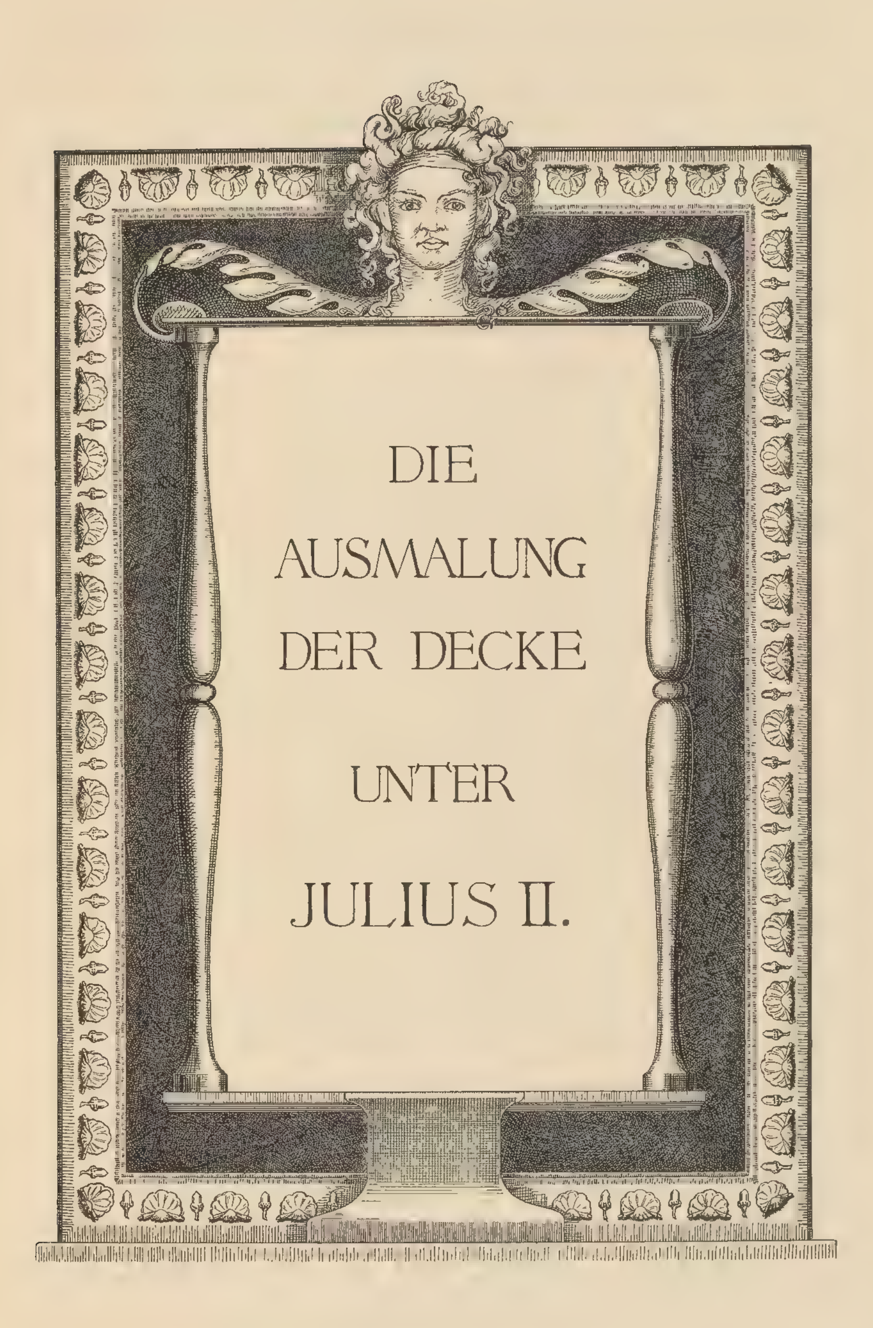


INHALT DES ZWEITEN BANDES

TEIL I. DIE AUSMALUNG DER DECKE UNTER JULIUS II.

TEIL II. DIE AUSMALUNG DER ALTARWAND MIT DEM JÜNGSTEN GERICHT UNTER PAUL III.

DIE SIEBENZIG TAFELN ZUM ZWEITEN BANDE LIEGEN IN EINER BESONDEREN MAPPE IM FORMAT VON 61:46 cm.



DIE AUSMALUNG DER DECKE UNTER JULIUS II.



ABSCHNITT I

JULIUS II. POLITIK UND PERSÖNLICHER CHARAKTER





HOLZSCHNITZEREI VOM CHORGESTÜHL IN SAN PIETRO IN PERUGIA

KAPITEL I • DER KARNEVAL DES JAHRES 1513 IN ROM

Es war am Donnerstag vor Fastnacht, am 3. Februar des Jahres 1513. Ein frischer Wind hatte über Nacht den Regen vertrieben, durch den am Tage vorher die Feste gestört worden waren, und ein wolkenloser Himmel leuchtete über der ewigen Stadt und erfreute die Römer, die sich anschickten, ein Fest zu feiern, wie das Zeitalter noch keines geschaut. So war schon vor zehn Jahren strahlende Sonne auf strömenden Regen gefolgt am Krönungsfest Julius II., an jenem glückverheissenden Tage, der alle Herzen geschwellt hatte mit Hoffnungen auf eine glorreiche Herrschaft der Gerechtigkeit[1]). Heute hatten sich bereits die Schatten der Vergangenheit gesenkt auf alles, was damals noch der Schleier der Zukunft verhüllte. Das Pontifikat Julius II. war zu Ende; es galt nur noch, das Siegel zu drücken auf das beschriebene Blatt. Aus allen Häusern drängte sich die ritterliche Jugend Roms in glänzenden, phantastischen Trachten auf die Strassen und Plätze hinaus, dem Kapitol entgegen, wo schon die Vorsteher der vierzehn Stadtbezirke ihre Wagen, Bannerträger und Genossenschaften um sich gesammelt hatten. Hier oben ordnete sich der Zug, und von hier bewegte sich das Festgepränge langsam hinab in die Stadt dem Tiber zu, durch die Via Florida zur Engelsburg und von dort zur Piazza Navona. In Poesie und Prosa haben Zeitgenossen die Herrlichkeit dieser Prozession zu beschreiben versucht[2]), aber sie bekennen selbst, wie stumpf ihre Einbildungskraft, wie unzureichend ihre Sprache ihnen scheine, die Apotheose dieses Papstes zu schildern, welche auch den Triumphzug eines Caesar in Schatten stellen musste, der durch Mantegnas Meisterwerk in Mantua in der Phantasie des Volkes neue Gestalt gewonnen hatte.

Apotheose Julius II.

Allerdings waren die Augen der Römer seit den Tagen Alexanders VI. an die glänzendsten Aufzüge und die farbenprächtigsten Schauspiele gewöhnt,

[1]) Sigismondo dei Conti, Le storie de'suoi tempi II p. 297.

[2]) Vgl. A. Luzio, Federico Gonzaga, Ostaggio alla corte di Giulio II im Archivio della società Romana IX (1886) p. 577. (Lettera di B. Stabellini a Isabella d'Este.) A. Ademollo (Il Carnevale di Roma al tempo di Alessandro VI, Giulio II e Leone X, Firenze 1891, p. 35 ff.) hat die Beschreibung des Karnevals vom Jahre 1513 von Giov. Jac. Penni, einem Florentiner Arzte, herausgegeben. Leider ist dieselbe in oft sehr geschraubten Versen abgefasst, doch tritt die ausserordentlich anschaulich geschriebene Schilderung Stabellinis da ein, wo Pennis Verse uns im Stich lassen. Beide Quellen sind von Filippo Clementi, Il carnevale di Roma nelle cronache contemporanee (Roma 1899, p. 114 ff.) mit Erfolg benutzt worden.

und man hatte auch unter Julius II. schon politische Triumphe des Papstes in Karnevalsfesten verherrlicht[1]). Aber noch niemals hatte sich das ganze Volk so einmütig zusammengefunden, einen einzigen Namen zu preisen, noch niemals war der Glanz der Feste von einer ähnlichen Begeisterung getragen und gehoben worden. Ahnten es die Römer, dass der Mann, dem ihre Jubelrufe galten, dem Kreise irdischer Freuden und Schmerzen fast schon entrückt war, breitete die Majestät des nahenden Todes einen Glorienschein um das weisse Haupt des Papstes, der es nicht mehr vernahm, dass ihn das Volk als Befreier Italiens pries? Jedenfalls schien aller Bürgerzwist, der sonst die Stadt erfüllte, beigelegt, und jeder Parteilärm war verstummt vor den Jubelrufen: Julius und Rovere! Und wie das Triumphgepränge die Via Florida entlang zog, vorbei an den Fundamenten und Rustica-Mauern des eben begonnenen „Palatium Julianum", das heute noch der Via Giulia den Namen giebt, da fehlte kein Vertreter des Volkes und seiner Regierung; vom geringsten Bürger bis hinauf zum Gonfaloniere und Senator waren sie alle erschienen.

Der Festzug

Die Wachtmannschaften der Stadt und ihre Obersten zu Pferde und zu Fuss eröffneten den Zug und trugen in ihrer Mitte das Feldzeichen der Römer: SENATUS POPULUSQUE ROMANUS in goldenen Lettern auf rotem Grunde gemalt. Söldnerscharen folgten mit flatternden Fahnen und klingendem Spiel, wohl zweitausend Mann, vom Hauptmann des Kapitols geführt, in silberglänzender Rüstung und wilden, furchterweckenden Aussehens. Berittene Pagen mit Lanzen, Schilden und funkelnden Helmzierden und Stabträger in kurzen Röcken mit goldenen Gürteln und federgeschmückten Baretts zogen den „Caporioni" voraus, den Bezirksvorstehern Roms, welche, von einem Marschall geführt, paarweise zu Fuss einherschritten, in schwarze Seiden- und Atlasgewänder gekleidet, einen der drei Konservatoren in ihrer Mitte führend. Ihnen folgten in vier Abteilungen, jede mit drei Fahnen, die Stadtsoldaten in voller Kriegstracht, mit Lanzen, Sensen und Hellebarden bewaffnet. Dann zogen alle Zünfte und Gewerke Roms mit ihren Bannern und Emblemen auf, die Schenkwirte, Weingärtner, Kürschner, Schreiner, Schuster, Schneider, Barbiere, deren bürgerliches Ansehen und geschlossene Organisation noch heute auf dem Kapitol die Inschriften über Türen und Fenstern des Konservatorenpalastes bezeugen. Aber in einer Verherrlichung Julius II. konnten die Künste des Friedens nur als Folie dienen für siegreiche Schlachten und Kriegseroberungen, und so schritten die Vertreter des Handwerks kaum beachtet zwischen den Triumphwagen einher, nur die Verbindung herstellend von einem glänzenden Bilde zum anderen. Denn in diesen „Trionfi" gipfelte der Glanz des Festzuges; sie bildeten das einzigartige Schauspiel, welches die Zeitgenossen begeisterte und diesem Karnevalsfeste vor allen ähnlichen Aufzügen das Anrecht auf eine bleibende Erinnerung im Gedächtnis der Nachwelt verleiht. Wie eine Vision mussten diese glänzenden Gleichnisse an den trunkenen Augen der Römer vorüberziehen, und alle Wirren und Schrecknisse der letzten Jahre mussten vergessen sein angesichts dieser Verherrlichung der Kriegstriumphe eines Friedensfürsten.

[1]) Im Karneval 1510 wurden auf der Piazza Navona die Siege über Venedig verherrlicht. Vgl. Clementi, Il Carnevale Romano p. 120.

Allegorien des unterjochten und befreiten Italiens

Kein weiser Papst, aber ein tüchtiger Imperator! so hat ein Zeitgenosse Julius II. charakterisiert[1]); und was er als Fürst und Feldherr mit dem Schwert erkämpft hatte, das wollte der heldenhafte Papst am Ende seiner Laufbahn den Römern offenbaren in dieser unvergleichlichen Apotheose seines Pontifikats. Das unterjochte Italien erschien auf dem ersten Wagen im Bilde einer gefesselten Königin, zu deren Füssen Trophäen und Kriegsgeräte zerstreut lagen, deren schmerzgebeugtes Haupt ein Eichbaum beschattete. Dann zog in festlichem Gepränge ein Gleichnis des befreiten Italiens vorüber, ein grosses Gemälde von Palmenzweigen umkränzt, auf welchem die Halbinsel mit ihren Bergen, Städten und Ländern zwischen den beiden Meeren gemalt war. Fröhliche Winzer umringten den trotzigen Apennin, einen hingelagerten Gott mit mächtigen Gliedern und schneebedecktem Bart und Haar, dessen Schultern aus Felsmassen gebildet waren und dessen Körper mit Städten, Kastellen und Flüssen bedeckt war.

Allegorien der eroberten Städte

Aber erst in den Allegorien der eroberten Städte offenbarte es sich, wie mächtig der Geist der Alten noch in der Phantasie der Römer lebendig war, wie bewusst in den grossen Festzügen der Renaissance die Wiedererweckung der Antike angestrebt worden ist. Mochte auch nicht jedes dieser lebenden Bilder vom Volke verstanden und richtig gedeutet werden, die gleiche Begeisterung hatte sich aller bemächtigt, und alle priesen einmütig den Namen des vergötterten Papstes, in dem längst vergangene Römerherrlichkeit noch einmal wieder Gegenwart geworden war. Bologna zog voran, „die Ursache all des Unglücks“, ein Weib von heldenhafter Gestalt, gefesselt wie eine Verbrecherin, verzweifelten Aussehens. Eine mauerumgürtete Stadt trug sie als Krone auf ihrem Haupte, eine andere lag zu ihren Füssen: Bologna selbst mit seinen schiefen Türmen. Es folgten sinnreiche Personifikationen der Städte, welche Julius II. dem Kirchenstaat und Italien wieder gewonnen hatte: Reggio, Parma, Piacenza, Genua, Savona und Mailand, jede auf einem besonderen Wagen, jede durch ein besonderes Gleichnis und durch ihr eigenes Stadtbild den Römern veranschaulicht. Eine antike Opferhandlung sah man auf dem Triumphwagen von Reggio dargestellt, der die Aufschrift trug: M. LEP. RHEGIUM INSTAURAVIT, JUL. PONT. MAX. RECUPERAVIT. Eine Nike mit weit ausgebreiteten Flügeln schrieb in besonders sinnreicher Anspielung auf die Bedeutung des Stadtnamens Parma den Namen Julius II. auf einen Schild. Piacenza wurde von einer knieenden Frau als Provinz des Kirchenstaates einer thronenden Königin dargebracht. Po und Tiber, die Fürsten unter den Flüssen Italiens, lagerten wie antike Flussgötter einträchtig beisammen auf einem Wagen, Füllhörner in den Händen, die Häupter mit Epheu umkränzt. Hier war überdies als kühnes Gleichnis der jählings gestürzten Franzosenherrschaft der Himmelssturz des Phaethon abgebildet, dessen wehklagende Schwestern schon in halber Verwandlung als Bäume mit Menschenangesichtern dargestellt waren. Jeder Römer verstand die nächste Allegorie, welche Genua darstellte als königliche Frau unter einem Baldachin, der knieenden Savona, Julius II. Heimatstadt, die Ehrenkrone aus Eichenlaub aufs Haupt setzend. Auch die Erhöhung der ehernen Schlange durch Moses

[1]) Vgl. M. Brosch, Papst Julius II. und die Gründung des Kirchenstaates. Gotha 1878, p. 231.

auf dem Wagen von Mailand mussten alle die zu deuten verstehen, welchen die Schlange als Wappentier der Sforza bekannt war. Nachdem die Franzosen verjagt waren, hatte ein Sohn des vertriebenen Lodovico il Moro, Massimiliano Sforza, von Julius II. unterstützt, die wiedergewonnene Stadt in Besitz genommen.

Verherrlichung des Papstes

Die folgenden Trionfi waren ganz der persönlichen Verherrlichung Julius II. geweiht, welcher Heilige und Priester des Alten und Neuen Bundes in gleicher Weise dienen mussten wie die Götter Griechenlands. Auf dem nächsten Wagen erschien ein heiliger Ambrosius hoch zu Ross, in reiche Pontifikalgewänder gekleidet, die Geissel in der Hand, die Menge vor sich hertreibend, als „Ereticorum Expulsor". Dann wurde ein riesiger Obelisk vorübergefahren, der den Ruhm des Papstes in ägyptischer, griechischer, hebräischer und lateinischer Sprache verkündete: JUL. II. PONT. MAX. ITALIAE LIBERATORI ET SCHISMATIS EXTINCTORI! Apollo, welcher erst vor wenig Monaten mit seinen Musen im Vatikan vor dem Gesandten des Kaisers das Bündnis von Papst und Imperator besungen hatte[1]), durfte auch in der Apotheose Julius II. nicht fehlen. Hier erschien er als Kriegsgott mit Köcher und Bogen unter einem Rundtempelchen stehend, und rings um ihn herum sah man erlegte Giganten. Weit sinnreicher aber für die Verherrlichung eines Papstes, der seine Rechte als Hoherpriester zu behaupten gewusst hatte, musste die Darstellung Arons auf dem nächsten Wagen erscheinen. Vor dem Altar, auf dem der siebenarmige Leuchter stand, schwang er in unerschütterlicher Ruhe sein Räucherfass. Vor ihm lagen die Anhänger Korahs am Boden mit zerbrochenen Weihrauchfässern, von himmlischem Feuer getroffen. So hatte schon vor dreissig Jahren Sandro Botticelli in dem Fresko der Sixtinischen Kapelle den Sieg Sixtus IV. über das Schisma des Andreas von Krain verherrlicht! Die siebenköpfige Hydra, auf welche ein Engel, mit Schwert und Schild bewaffnet, herniederfuhr, setzte auch noch im nächsten Bilde den Triumphgedanken der überwundenen Kirchenspaltung fort.

Concilium Lateranense triumphans

Seitdem das vom Papst im Lateran zusammenberufene allgemeine Konzil auch vom Kaiser anerkannt war, hatte sich das Conciliabulum der abgefallenen Kardinäle, das erst in Pisa, dann in Mailand getagt hatte, aufgelöst. Wie hätten der Pontifex und seine Römer bei diesem letzten grossen Erfolge nicht mit besonderem Stolz verweilen sollen? So schloss denn die Apotheose Julius II. mit einer glänzenden Verherrlichung des Lateranischen Konzils und des neuen Bündnisses zwischen Papst und Kaiser. „CONCILIUM LATERANENSE TRIUMPHANS" lautete die Aufschrift des prächtigsten von allen Wagen, auf dem man Papst und Kaiser thronend nebeneinander erblickte und rings um sie

[1]) Luzio im Arch. della soc. Rom. IX (1886) p. 544: Disnando N. S. fece far una Comedia nella qual intravenne Appollo con le Muse che cantorno in laude de papa Julio, imperator et di Gurgense toccando la unione fatta di N. S. con Cesare. In den mehr heidnischen als christlichen Huldigungsgedichten des Evangelista Maddaleni wird Apoll überdies als besonderer Patron Julius II. bezeichnet, wie er einst der Schutzgott des Julischen Geschlechtes war:

Ille ego sum Juli Julaeque gentis Apollo
Perpetuus custos, tot qui te invicte periclis
Eripui, nutuque meo super aethera vexi. — Cod. vat. 3419 f. 142v.

herum die Kardinäle und die weltlichen Fürsten. Über all dieser rauschenden Pracht, über diesem wogenden Meer von Formen und Farben ragte endlich einsam und ernst ein dichtbelaubter Eichbaum empor, das Wappenemblem und tausendfach gepriesene Sinnbild der gewaltigen Persönlichkeit des vergötterten Papstes. Hier sah man hoch oben in der Baumkrone das Bildnis Julius II. angebracht, vielleicht dasselbe, welches Raffael gemalt hatte, und darunter hingen, von grünen Zweigen umrahmt, die Porträts der Kaiser und Könige von Deutschland, England und Spanien.

Die Römische Jugend

Sechzehn Triumphwagen waren so, von glänzend angeschirrten Rossen gezogen, langsam vorübergefahren, und schon schien die Begeisterung der Römer, immer sich steigernd, ihren Höhepunkt erreicht zu haben. Da nahte sich gleich hinter den schwankenden Zweigen des Eichbaums die Blüte der vornehmen Jugend Roms. Auf seidenen, golddurchwirkten Decken, ohne Sattel und Steigbügel ritten in musterhafter Ordnung hundert Edelknaben einher, zu sechs und acht und zehn in gleichfarbige Festgewänder gekleidet. Alle Kleinodien der edelsten römischen Geschlechter sah man hier auf den herrlichsten Stoffen glänzen, und wenn man die stolzen Namen der Fabier, Curiatier, Horatier, der Scipionen und anderer auf den Gewändern der Jünglinge las, so mochte man meinen, das alte Rom sei auferstanden. Aber wenn man dann diese Edelknaben, mit Kränzen und Zweigen von Eichenlaub geschmückt, einherziehen sah, dann fühlte sich jeder in die Gegenwart zurückversetzt, in welcher der Lorbeer sein heiliges Anrecht, die Tugend zu krönen, an den Eichbaum verloren hatte. „Als diese edle Schar vorüberzog,“ so berichtet ein Augenzeuge, „erhob sich ein unermesslicher Jubel, den niemand sich vorstellen und niemand beschreiben kann. Wie die Mütter dieser Jünglinge aus den Fenstern die Anmut ihrer Söhne sahen und die Väter ihre edle Nachkommenschaft, da schienen sie vor Freude ausser sich zu geraten. Und die Jünglinge strahlten vor Glück und schienen, ihrer Ahnentugend eingedenk, in Gesicht und Haltung dem ganzen Volk zu versprechen, den längst gesunkenen Ruhm des Römernamens zu erneuern. Und dieses war der schönste Teil des ganzen Festes.“ [1])

Gonfaloniere und Senator

Wie der Papst erst am Schlusse einer Procession erscheint, so schlossen auch die höchsten Stadtbehörden Roms, Gonfaloniere und Senator, dieses weltliche Gepränge ab. Der erstere, welcher den stolzen Namen der Cesarini trug, erschien mit dem Stadtbanner in der Hand, das nicht entfaltet war; der Senator ritt zwischen zwei Konservatoren einher, und Ross und Reiter waren ganz in schwere Brokatgewänder gehüllt. Ein glänzendes Gefolge umringte die vornehmen Herren, und ungezählte Reiterscharen schlossen sich dem Zuge an. Aber als sie endlich alle den weiten Weg vom Kapitol zur Engelsbrücke und von dort zur Piazza Navona zurückgelegt hatten, war es dunkel geworden, und die Festspiele mussten auf den nächsten Tag verschoben werden.

Die Todeskrankheit Julius II.

Wir sind mit Recht besonders achtsam auf die Symptome, welche das Verschwinden einer grossen historischen Persönlichkeit von der Weltbühne begleiten. Angesichts des Todes fallen die Masken, und alle Mitspielenden

[1]) Luzio a. a. O. p. 581.

zeigen dem Helden rücksichtslos, was sie von ihm denken und für ihn fühlen, und dieser selbst sieht sich plötzlich aus einer Welt der Lüge vor eine oft entsetzliche Wahrheit gestellt. Wie weit wird er auch jetzt noch die Geister bezwingen und die Leidenschaften im Zaum halten, die rings um ihn erwachen? Julius II. besteht diese Probe wie kaum ein anderer in der langen Reihe der Päpste, die ohne Leibeserben und ohne vorher bestimmte Nachfolger angesichts des Todes der Treulosigkeit der Menschen von jeher erbarmungsloser preisgegeben waren als alle anderen Herrscher der Welt. Während sich draussen ganz Rom an dem Glanz seiner Apotheose begeisterte und der Ruhm des Rovere-Namens zu den Sternen erhoben wurde, lag Julius II. fiebernd und krank im vatikanischen Palast darnieder. Kein Laut von dem unermesslichen Jubel, welcher die Strassen Roms erfüllte, drang über den Tiber an sein Ohr, und von all dem Frühlingssonnenschein, der draussen den Tag so festlich schmückte, verirrte sich kaum ein schwacher Strahl in das hohe Schlafgemach des Papstes zwischen dem oberen Saal der Päpste und der Kapelle Nikolaus V.[1]). Wir wissen nicht, ob die Begeisterung der Römer am Krankenbette Julius II. einen Herold gefunden hat, aber dass der Papst noch selbst die glänzende Feier dieses Karnevals angeordnet hatte, geht aus dem Umstande hervor, dass die päpstliche Kammer

[1]) Paris de Grassis ed. Döllinger III, 432. Tandem circa horam noctis 10, quae est inter 20 et 21 Februarii Smus D. N. Julius papa II mortuus est . . . in aula superiori apud aulam pontificum, ubi solitus est habitare. Über die Ausschmückung dieses Gemaches und eines anstossenden Raumes unter Julius II. wissen wir nichts. Leo X. liess hier nach Vasari (VI, 555) von Raffael zwölf Apostelfiguren in Chiaroscuro malen, die von Paul IV. zerstört wurden. Vielleicht hat Marcanton seiner Apostelserie diese Kompositionen zugrunde gelegt. Nachstiche in Lübkes Raphael-Werk, Dresden 1875, Taf. 69. 70. (Vgl. H. Delaborde, Marc-Antoine Raimondi p. 110 ff.) Nur der glänzende Plafond mit seinen Medici-Emblemen, in rot und blau auf goldenem Grunde ausgeführt, hat sich erhalten, und der breite Fries zeigt u. a. noch vier Engel, welche die sechs Kugeln der Medici halten. Die Restauration des Gemaches, das heute durch eine Pfeilerreihe in zwei ungleiche Hälften geteilt wird, durch Gregor XIII. (1572—85) bezeugt ausser seinem Wappen die Inschrift: AULA SANCTOR. APOSTOLORUM IN AMPLIOREM HANC FORMAM RESTITUTA. AN. MDLXXXII. An Julius II. aber erinnern noch das grosse Wappen über der Nikolaus-Kapelle mit der Inschrift auf dem Thürsturz: JULIUS LIGUR. PAPA II und zwei kleine Rovere-Wappen über zwei Thüren der Fensterwand gegenüber, die in zwei kleinere hintere Gemächer führen, die man heute nur von der Stanza d'Eliodoro aus betreten kann. Beide gehörten noch, wie man an Rovere-Wappen und Inschrift über dem Thürsturz erkennt, zum Appartamento Julius II., welches sich rings um die Kapelle Nikolaus V. herum gruppierte. Beide Gemächer haben ein Fenster auf den Cortile del Papagallo; das erste ist vollständig restauriert, im zweiten haben sich noch Reste des ursprünglichen Majolika-Fussbodens erhalten, sowie die Hälfte einer herrlichen Kassettendecke mit reicher Holzschnitzerei und dem Wappen Julius II. in der Mitte, in Gold auf blauem Grunde ausgeführt. Erst im Jahre 1870 wurde nach Angabe des Custoden Costantini die Hälfte der Decke heruntergeschlagen! An diese Gemächer schloss sich einst der von Vasari (IV, 592) gepriesene Korridor Julius II. mit dem Vogelhaus darüber an, der von drei hohen im Rundbogen geschlossenen Fenstern erhellt wurde, die gleichfalls auf den Cortile del Papagallo gingen. Man kann von den Stanzen aus noch heute die architektonische Struktur dieses Korridors erkennen, den man von dem sogenannten Saal der Schweizer aus, neben der Nikolaus-Kapelle betritt. Der Korridor ist, wie die zahlreichen Wappen über den Thüren bezeugen, schon unter Clemens VII. völlig umgebaut worden, und von den Malereien Peruzzis hat sich keine Spur mehr erhalten. (Vgl. auch Chattard II, 292 ff. und den Plan bei Letarouilly, Le Vatican I, Pl. 8.) Ich verdanke den Besuch dieser Gemächer der Güte des Präfekten der Vaticana, P. Ehrle.

die Kosten trug[1]). Dieser gewaltige Mann war ja auch in seiner Todeskrankheit noch vollständig Herr der Situation und schien keinen Augenblick zu verlieren, um seine persönliche und politische Hinterlassenschaft zu ordnen. „Wer ihn sieht, wie er spricht und schilt mit seiner furchterweckenden Stimme und dem Feuerblick des Auges, möchte glauben, es fehle ihm nichts“, schrieb man am 4. Februar aus der Umgebung des Papstes an den Marchese Francesco Gonzaga[2]), und noch am 20. desselben Monats, kurz vor seinem Tode, berichtete der Kardinal von Mantua nach Hause: „Se. Heiligkeit sieht, hört, versteht, spricht, befiehlt, disponiert und trifft Vorkehrungen, als wäre er noch niemals so kräftig und gesund gewesen; und ob er gleich weiss, dass er sterben muss, ist er doch völlig unerschüttert.“ Aber so sehr auch dem sterbenden Papst in seinen Unterredungen mit Kardinälen und Gesandten die Dinge dieser Welt am Herzen lagen, so unablässig seine Gedanken an der Aufgabe arbeiteten, die Spanier aus Italien zu verdrängen[3]), er suchte und fand doch auch einen versöhnenden Abschluss seines eigenen Lebens mit den Menschen und mit Gott. In einer Unterredung, welche er schon am 4. Februar mit seinem Ceremonienmeister Paris de Grassis hatte, pries er sein Geschick, dass es ihm vergönnt sei, wohl vorbereitet als guter Christ zu sterben und ordnete alle Einzelheiten, seine Totenkleidung und sein Grab betreffend[4]). Er wollte als Bekenner Christi in weissen Paramenten begraben werden, ohne allen Aufwand, da er als grosser Sünder keine Auszeichnung verdiene, aber er wollte seine sterbliche Hülle auch nicht von allen verachtet und preisgegeben sehen, wie es oft bei seinen Vorgängern der Fall gewesen war. „Und doch“, schreibt ein Augenzeuge[5]), „herrschte am 20. Februar in den Vorzimmern des Papstes die grösste Verwirrung, und nur die Gegenwart des französischen Botschafters Alberto da Carpi hielt die sich entfesselnden Leidenschaften im Zaum.“ Aber der Friede am Lager des Sterbenden wurde nicht gestört, und bis ans Ende blieb Julius sich selber treu, indem er standhaft eine Kardinalsernennung verweigerte, die er vor dem heiligen Kollegium nicht verantworten zu können meinte[6]). Er empfing das Sakrament aus den Händen des Kardinals von San Giorgio und segnete die Anwesenden, welche zum Abschied seine Hände küssten. Dann versammelte er die Kardinäle um sich, die er mit stockender Stimme zwar, aber doch in längerer lateinischer Rede ermahnte, „rite et recte“ seinen Nachfolger zu wählen. Er verzieh den vier schismatischen Kardinälen, indem er sie dem Gericht des heiligen Kollegiums

[1]) G. J. Penni bei Ademollo a. a. O. p. 44:

> La Camera apostolica ordinava
> Palii e Triomphi con degni Ornamenti
> E cosi 'l tempo lieto si aspettava.

[2]) Luzio, Federico Gonzaga p. 554.

[3]) Pastor, Geschichte der Päpste III, Freiburg i. B. 1899, p. 725.

[4]) Döllinger, Beiträge zur politischen, kirchlichen und Kulturgeschichte der sechs letzten Jahrhunderte, Regensburg u. Wien 1863—82. III p. 428.

[5]) Luzio, Federico Gonzaga p. 555 Anm. 2.

[6]) Es war Madonna Felice Orsini, die Tochter des Papstes, welche ihrem Halbbruder „un putto ignorante, figlio di m. Bernardino de Montefalco“ den roten Hut verschaffen wollte. Luzio, Federico Gonzaga p. 555 u. Anm. 1.

anheimgab, er belehnte seinen Nepoten, den Herzog von Urbino, mit Pesaro, und er befahl endlich dem Kastellan von Sant' Angelo, den Kirchenschatz und die Festung selbst niemandem anders auszuliefern als dem neuerwählten Papst[1]). „Es rührte mich zu Thränen," schrieb Sigismondo Gonzaga, „ihn dem Tode so nahe zu sehen, ohne dass er ihn auch nur im mindesten fürchtete, indem er standhaft und fest, im Vertrauen auf Gott, unsern Erlöser, mit der ihm eigenen Seelengrösse alle die Dinge bedachte, welche sonst bei ähnlichen Umständen vernachlässigt werden[2])."

Der Tod Julius II.

In der Nacht vom 21. zum 22. Februar starb Julius II., siebenzig Jahre alt, nachdem er den Stuhl Petri neun Jahre, drei Monate und zwanzig Tage inne gehabt hatte. Seine Leiche wurde im Vatikan und in St. Peter in weissen Pontifikalgewändern aufgebahrt, und eine ungeheure Menschenmenge strömte herbei, den toten Völkerhirten noch einmal zu sehen. Dieselben Stimmen, welche diesen Papst vor wenig Tagen als Eroberer von Städten und Provinzen vergöttert hatten, priesen ihn jetzt als wahren Hohenpriester, als Stellvertreter Christi auf Erden und als Mehrer des Apostolischen Stuhles[3]). Allerdings hat der Gesandte der von Julius II. schwer gekränkten venezianischen Republik in seinem Bericht über das Ende des Papstes diesen den Ruin Italiens genannt, und die beigefügten Epigramme sind erfüllt mit Bitterkeit und Hohn[4]). Wie hätte eine solche Kraftnatur, die jeden Widerstand gewaltsam brach, nicht auch gehasst werden müssen? Aber wenn Paris de Grassis damals bemerkte, dass seit vierzig Jahren, ja vielleicht überhaupt noch niemals ein Nachfolger Petri so allgemein betrauert worden sei, wie Julius II., so charakterisiert er damit doch aufs klarste die Stimmung der Römer in jenen Tagen.

Das Urteil Guicciardinis

Lob und Tadel, Hass und Liebe der wankelmütigen Menge sind allerdings ein trüber Spiegel, will man das Charakterbild einer historischen Persönlichkeit erkennen. Aber das Urteil der Römer über einen eben dahingegangenen Papst ist niemals ganz bedeutungslos. Sie betrachteten es von jeher als ihr Vorrecht, bei einem Regierungswechsel das Facit zu ziehen, und sie hatten keinen Grund, sich bei solcher Beurteilung Schranken aufzuerlegen. Was war denn von der Gunst und Ungunst eines toten Papstes zu hoffen und zu fürchten? Wie furchtbar sind die Verwünschungen gewesen, die dem Sarge Alexanders VI. folgten, wie haben die Römer dem Andenken Sixtus IV. geflucht, dem ihre Stadt doch so viel verdankte. So dürfen die Thränen, welche an der Bahre Julius II. geflossen sind, als wahrhaftige Zeugen schöner, menschlicher Tugenden eines Herrschers gelten, dessen politischen Charakter schon ein unabhängiger Zeitgenosse klar und scharf mit folgenden Worten gezeichnet hat: „Ein Fürst von Mut und unvergleichlicher Beharrlichkeit, aber stürmisch und in seinen Plänen schrankenlos; ein Fürst, der des höchsten Ruhmes wert gewesen wäre als weltlicher Regent, oder wenn er die Sorge und Mühe um die weltliche Macht der Kirche aufgewandt hätte, ihr geistliches Ansehen zu mehren. Trotzdem vor allen seinen

[1]) Sanuto, M., I Diarii XV (Venezia 1879 ss.) p. 560.
[2]) Luzio, Federico Gonzaga p. 555. Vgl. Francesco Guicciardini, Storia d'Italia ed. G. Rosini, Milano 1843 II p. 505.
[3]) Paris de Grassis, Diarium bei Döllinger, Beiträge III p. 432 u. 33.
[4]) Sanuto XV p. 561 ff.

Vorgängern des glänzendsten und ehrenvollsten Andenkens würdig, vor allem bei denen, welche glauben, es sei das Amt der Päpste, mit Krieg und Christenblut die Herrschaft der Kirche zu mehren, anstatt durch das Beispiel reinen Lebenswandels die Sitten der Menschen zu bessern, für deren Seelen sie sich rühmen, als Stellvertreter Christi verantwortlich zu sein[1]).“

[1]) Guicciardini a. a. O. II p. 305.



FRAGMENT EINES ROVERE-WAPPENS IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN



ORNAMENTSTREIFEN AUS DEM PAVIMENT DES DOMES VON SIENA

Namenswahl Julius II.

KAPITEL II DIE NEUGRÜNDUNG DES KIRCHENSTAATES

Ob Julius II. seinen Namen wählte aus Verehrung für den Märtyrerpapst gleichen Namens, dessen Reliquien er einmal in S. Maria in Trastevere verehrte[1]), ob er seinen alten Namen Giuliano einfach verkürzte, ob ihm Julius Caesar bei seiner Wahl als Ideal vorschwebte[2]), haben schon die Historiker des sechzehnten Jahrhunderts unentschieden gelassen. Jedenfalls ging das Gerücht, der Papst habe den grossen Namen gewählt, seine grossen Pläne anzudeuten, und man wusste, dass seine Phantasie erfüllt war von der Vorstellung, in seiner Person und durch sein Pontifikat die versunkene Herrlichkeit römischer Weltherrschaft neu erstehen zu lassen[3]). Man hat dem Nachfolger Alexanders VI. einen kaiserlichen Sinn nachgerühmt[4]) und ihn gerne mit antiken Göttern und Heroen verglichen. Erasmus, der ihn triumphierend in Bologna einziehen sah, nannte ihn einen irdischen Jupiter[5]), Inghirami verglich ihn dem Neptun, welcher die Wolken verteilt, die Wogen glättet und die Sonne zurückführt, sobald er sein Haupt aus den Fluten emporhebt[6]). Und treffender noch als beide hat Guicciardini diesen Papst, der im Unglück stets am stärksten war, dem Antaeus gleichgestellt, der sich stets mit neuer Kraft erhob, sobald ihn Herkules zu Boden geschleudert hatte[7]).

Ansehen des Papstes

Die Erfolge Julius II. sind darum so glänzend gewesen, weil er sich seine Aufgaben so klar gestellt und sie so zielbewusst verfolgt hat. Herr und Meister auf der Weltbühne zu sein[8]), hatte er sich vorgesetzt, seit er die Tiara trug, und er war klug genug, zu wissen, dass eine Machtstellung in Europa durch eine gesicherte Herrschaft in Italien bedingt war. So fasste er von vorne-

[1]) Sanuto X, 159: Il papa è andato a Santa Maria Transtiberi, dove è il corpo di Julio papa primo, e li vol far certe cerimonie.

[2]) Guicciardini a. a. O. I, 390. Man schwankte übrigens in Rom, ob er sich Sixtus V. oder Julius II. nennen würde. Sanuto V, 250: Si dice nomerà Sisto V° altri dice Julio II°.

[3]) H. Rubei, Historiarum Ravennatum libri decem. Venetiis 1572. lib. VIII, 416: qui tanto Romanae majestatis amore semper flagravit, nihil ut totos dies noctesque cogitaret, quam Pontificiam dicionem in suam pristinam dignitatem restituere.

[4]) Pastor III, 566 Anm. 2.

[5]) Nolhac, Erasme en Italie p. 14. „Jupiter optimus maximus" liess sich Julius, wie Erasmus erzählt, auch in einer Karfreitagspredigt im Jahre 1509 in seiner Palastkapelle in Rom anreden. Vgl. Pastor III p. 754.

[6]) Fea, Notizie intorno Raffaelle p. 57.

[7]) A. a. O. II, 139.

[8]) „Il papa vuol essere il signore e maestro del giuoco del mondo" lautet der oft citierte Ausspruch des venezianischen Gesandten Domenico Trevisano. Vgl. Albèri, L'Italia nel secolo decimosesto, Firenze 1839—55 III, 34.



Abb. 4 HANS BURGKMAIR: PORTRÄT JULIUS II.
FARBENHOLZSCHNITT IM KUPFERSTICHKABINETT ZU DRESDEN
(NACH EINER FACSIMILEREPRODUKTION DER REICHSDRUCKEREI ZU BERLIN)

herein das Ziel ins Auge, dem päpstlichen Stuhle alle Machtgebiete zurückzuerobern, die er je besessen[1]), und zur Verwirklichung seiner Pläne hat er sich der geistlichen und der weltlichen Waffen mit gleicher Rücksichtslosigkeit bedient. „Sonst war kein Baron klein genug, um die päpstliche Macht nicht zu verachten," sagt Machiavell, der die Entwicklung dieses Pontifikats mit Staunen verfolgte; „jetzt hat ein König von Frankreich Respekt vor ihr[2])." Damals hatte Julius die Rolle eines Kaplans der französischen Majestät, wie er sich ausdrückte, bereits mit Verachtung zurückgewiesen[3]), und Franz I. sah sich später durch die

[1]) Guicciardini I, 443.
[2]) Ranke, Die römischen Päpste. Neunte Auflage, p. 37.
[3]) Brosch, Papst Julius II., Gotha 1878, p. 348 Anm. 18.

bösen Kriegserfahrungen seines Vorgängers zu dem Bekenntnis gezwungen, Frankreich habe keinen fürchterlicheren Feind gehabt als den Rovere-Papst[1]).

Die Erbschaft der Borgia

Angesichts des Todes auf die Stürme seiner Regierung zurückblickend, soll Julius II. mit brechender Stimme die Äusserung gethan haben, er sei den Märtyrern unter seinen Vorgängern auf dem päpstlichen Stuhl gleichzustellen, so erdrückend sei die Last der Sorgen und Mühen seines Pontifikats gewesen[2]). Betrachtet man die unaufhörlichen Kämpfe, die sich in dies zehnjährige Pontifikat zusammendrängten, so wird man die Selbstcharakteristik dieses Papstes zutreffend finden. Er wurde von einem Kampf zum andern geführt, und Siege wechselten mit Niederlagen in bunter Reihenfolge ab. Aber es wäre ungerecht, diese Kämpfe allein auf Rechnung der Herrschsucht und Ruhmesbegier des Papstes zu schreiben. Wenigstens sein Auftreten gegen die Republik Venedig, welcher er sich nach seiner eigenen Aussage für seine Erhebung tief verpflichtet fühlte[3]), war durch die Verhältnisse bedingt. Julius hatte die verhängnisvolle Erbschaft der Borgia angetreten, des von ihm gehassten und verabscheuten spanischen Geschlechtes, dessen habsüchtiger Familienpolitik er sofort das Prinzip der Neugründung des Kirchenstaates entgegenstellte. Zwar hatte Cesare Borgia schon den grössten Teil der Romagna an ihre früheren Herrscher verloren, als Julius Papst wurde, zwar hatte Venedig schon Faenza und Rimini an sich gebracht, ehe er noch gekrönt war, aber der neue Papst sah sich trotzdem sofort der Frage gegenübergestellt, ob er dem Papsttum eine weltliche Machtstellung durch die Borgia-Erbschaft sichern wollte oder nicht. Julius hätte nicht seit Jahrzehnten so tief in die Händel der Welt verwickelt gewesen sein müssen wie er war, er hätte nicht der Neffe Sixtus IV., der allmächtige Minister Innocenz VIII., der Vertraute des französischen Hofes gewesen sein müssen, um nicht zu wissen, dass ein Papsttum ohne weltliche Macht eine traurige Sache sei. So hoch ihm seine persönliche Würde als Pontifex stand, so wenig hat er doch daran gedacht, das tief gesunkene geistliche Ansehen des päpstlichen Stuhles zu heben; die Sicherung der irdischen Herrschaft der Nachfolger Petri aber ist der Grundgedanke seines Pontifikats gewesen.

Streit um die Romagna

Mit eiserner Beharrlichkeit hat Julius den Besitz der Romagna für den Kirchenstaat angestrebt, und in den Verhandlungen mit dem venezianischen Gesandten war von nichts anderem die Rede. „Wir sind entschlossen, die Rechte der Kirche zu verteidigen", sagte er am 25. Januar 1504, „und nimmermehr werden wir sie der Signoria von Venedig überlassen[4])." Schon im März ging die Klage nach Venedig, der Papst riefe die Fremden nach Italien, und am 22. September kam in der That der Vertrag zwischen dem Kaiser und dem König von Frankreich zu stande, der sich direkt gegen Venedig richtete. Im März des Jahres 1505 musste sich die Republik entschliessen, einen Teil des

[1]) Pastor, Geschichte der Päpste III, 568. Vgl. Giornale storico della letteratura Italiana XXIX (1897), 435/36 Anm.

[2]) Raynaldus, Annales Ecclesiastici Tom. XII ad an. 1513: Professus est extremis vocibus se tot anxias curas in pontificatu pertulisse, ut martyribus quodammodo aequari posset.

[3]) Vgl. das Breve an den Dogen von Venedig vom 6. November 1503 bei Sanuto V, 292, 293 u. p. 324.

[4]) Sanuto V, 783.

Eroberten herauszugeben, ohne dafür vom Papst die Verzichtleistung auf Faenza und Rimini zu erlangen[1]).

Feldzug gegen Perugia und Bologna

Der Streit um die Romagna war noch lange nicht beigelegt, als den rastlosen Papst schon neue, weitgehende Pläne bewegten, Perugia und Bologna zu unterwerfen, welche einst der päpstlichen Herrschaft untertan, jetzt aber den einheimischen Geschlechtern der Baglioni und Bentivogli verfallen waren. Die Kardinäle rieten von der Expedition vergebens ab, und am 26. August des Jahres 1506 sah die Welt das seltsame Schauspiel eines Feldzugs beginnen, den ein Papst anführte. Früh am Morgen hatte er noch den letzten Gottesdienst im Vatikan abgehalten und mit lauter Stimme die Antiphon „In viam pacis“ rezitiert[2]) — dann zog er, von vielen Kardinälen und geringer Mannschaft begleitet, zur Porta del Popolo hinaus, wo er den Zurückbleibenden noch einmal den päpstlichen Segen erteilte. Der Kriegszug des Stellvertreters Christi, dem das Sakrament vorangetragen wurde, richtete sich zunächst gegen Perugia, dessen Gewaltherrscher sich schon in Orvieto der Oberhoheit des Papstes unterwarf. Am 13. September hielt Julius mit grossem Gepränge seinen Einzug in Perugia, wo er einst seine kirchliche Laufbahn mit bescheidensten Aussichten begonnen hatte[3]); acht Tage später brach er schon gegen Bologna auf. Per-

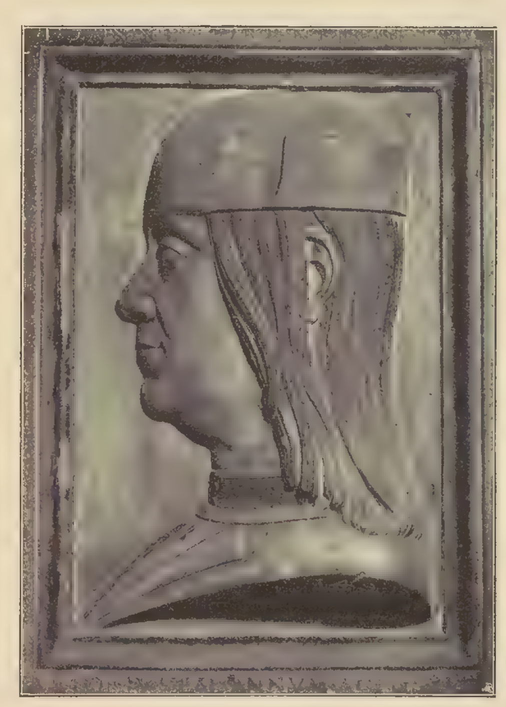


Abb. 5 PORTRÄT DES GIOVANNI BENTIVOGLIO IN S. GIACOMO MAGGIORE ZU BOLOGNA

[1]) Pastor III, 599. [2]) Paris de Grassis ed. Frati p. 21.

[3]) Eadem die Papa mihi mandavit, ut praeparari facerem missam solemnem de dominica sequenti, quae erit vigesima dies septembris in Ecclesia sancti Francisci Conventualium, ex eo, ut dixit, quia in loco illo olim ipse initiatus fuit in literis et professione ecclesiastica, ibidem vitam agens scolasticam et simplicem, propterea Deo et Beato Francisco gratias acturus in loco illo, quod ad summum et meliorem apicem pervenerit. (Paris de Grassis ed. Frati p. 44.) Die hier berichtete Episode ist charakteristisch für die Sinnesart Julius II., der sich seiner niedrigen Herkunft niemals geschämt hat.

sönliche Erinnerungen verbanden den Papst auch mit dieser Stadt, deren Legat er zwanzig Jahre lang gewesen war[1]); persönlichen Hass gegen Giovanni Bentivoglio nennt Guicciardini unter den Motiven, welche Julius II. zum Feldzug gegen Bologna bewogen haben[2]). Furchtbare Bannbullen kündeten das Gewitter an, das sich schwer und verhängnisvoll über dem Haupt des Tyrannen zusammenzog, dessen Herrschaft Bologna vierundvierzig Jahre lang ertragen hatte. Er musste jetzt erkennen, dass er sich einst zu früh glücklich gepriesen hatte, als er von den Franzosen preisgegeben, von den Bolognesen gehasst[3]), ein Greis von siebzig Jahren, in der Nacht des 2. November mit seinen Söhnen den herrlichen Palast auf immer verliess, den Costa und Francia mit Fresken geschmückt hatten[4]). Am Martinstage hielt Julius seinen Siegeseinzug in die eroberte Stadt, in welcher er als willkommener Gast mehr als drei Monate lang bis zum 22. Februar 1507 verweilte. Wie in Perugia, so wurde auch in Bologna die Herrschaft der Kirche zunächst als eine Befreiung von drückender Knechtschaft empfunden, und der priesterliche Triumphator liess es sich angelegen sein, durch Gerechtigkeit und Milde beim Volk das neue Regiment beliebt zu machen[5]). Wie hoch er die Eroberung Bolognas anschlug, beweisen die Denkmäler, welche er der Stadt als Zeugen seiner Munificenz zurückliess. Nicht nur Münzen liess er schlagen, auf denen er sich rühmte, Bologna vom Tyrannenjoch befreit zu haben[6]); zwei Porträtstatuen und eine Festung sollten das Andenken Julius II. für alle Zeit in Bologna lebendig erhalten. Schon am 17. Dezember 1506 wurde eine Statue aus Holz und Stuck — des Papstes leibhaftiges Ebenbild, wie ein Augenzeuge erzählt[7]) — auf der

Einnahme von Bologna

Münzen und Statuen

[1]) So sagt er selbst in der berüchtigten Bannbulle gegen die Bentivogli vom 7. Oktober 1506 bei Raynaldus XI, 486. Vgl. Brosch 130.

[2]) Giovanni Bentivoglio soll einmal Giuliano della Rovere auf Befehl Alexanders VI. gefangen zu nehmen versucht haben. Guicciardini I, 445.

[3]) Sanuto VI, 492: in Bologna domino Zuâne e tuta la familia havea lassato pesima fama di lhoro, adeo che tutta la terra le maledicevano.

[4]) Sehr eingehend und anschaulich sind diese Vorgänge auf dokumentarischer Grundlage von G. Gozzadini beschrieben, dem es allerdings nicht immer gelingt, den Standpunkt Julius II. gerecht zu beurteilen. Vgl. Atti e Memorie della R. Dep. di Storia Patria per le prov. di Romagna 3 Ser. Vol. IV. Bologna 1886 p. 67 ff. Der tiefe Eindruck, welchen der jähe Sturz der Bentivoglio bei den Zeitgenossen hervorrief, wird u. a. durch folgendes Epigramm bezeugt, welches der Dichter Evangelista Maddaleni de'Capodiferro dem Laokoon in den Mund legte, der erst im Januar 1506 in den Titusthermen entdeckt worden war:

Laocoon loquitur.

Numinibus similes reges timeantur amentur.
Numina ne laedas te mea poena monet.
Sat tibi, si nostri non sunt exempla doloris,
Bentivolae gentis prona ruina docet.

Cod. Vat. 3419 f. 149. Vgl. über den Dichter die Ausführungen von Cian im Giornale stor. della lett. Ital. (1897) XXIX p. 443 und die Studie von Janitschek, Ein Hofpoet Leos X. über Künstler und Kunstwerke, im Repert. f. K. W. III (1880) p. 52.

[5]) Guicciardini I, 448. Ghirardacci, Istoria di Bologna III, 1286.

[6]) Sanuto VI, 493 giebt die Inschriften: Goldmünzen, Vorderseite: JULIUS PAPA SECUNDUS. Rückseite: BONONIA ECCLESIAE RESTITUTA. Silbermünzen, Vorderseite: JULIUS PAPA SECUNDUS. Rückseite: BONONIA A TYRANNIDE LIBERATA.

[7]) Gozzadini a. a. O. p. 77.

Front des Stadtpalastes aufgestellt, und im Januar des folgenden Jahres konnte Julius noch selbst das Modell seiner Bronzestatue in der Werkstatt Michelangelos bewundern[1]. Für die Grundsteinlegung eines Zwingers, dessen Bau mit fieberhafter Eile betrieben wurde, fehlten im Ritual die Formeln und Gebete[2], und es ist bezeichnend für den ganzen Geist dieses Pontifikates, dass Paris de Grassis sich half, indem er einfach die bei einer Kirchengründung üblichen Ceremonien auf die Grundsteinlegung einer Festung übertrug. In kürzester Frist war die Burg vollendet, ein stolzer Bau, durch Mauern und Wälle und acht Türme geschützt, aber auch ein Wahrzeichen der Knechtschaft Bolognas, dessen bedrohte Zukunft Julius dadurch besonders zu sichern glaubte, dass er jeden verfluchte, der Hand an diese Festung legen würde[3]. Ein Landsmann des Papstes, der Genuese Antonio Ferrerio, blieb in Bologna als Legat zurück. Eine unglückselige Wahl, denn Habsucht und Grausamkeit machten ihn in kürzester Frist so verhasst, dass er nach Rom zurückberufen werden musste.

Bau einer Festung in Bologna

Mag auch die Herrschaft des Giovanni Bentivoglio vor allem durch den Übermut seiner Söhne schwer auf den Bolognesen gelastet haben, — Blut und Thränen und fluchwürdige Erinnerungen genug verbinden sich auch mit der Unterwerfungsgeschichte der unglücklichen Stadt in den folgenden Jahren. Dichter und Geschichtsschreiber jener Tage priesen die Wiedereroberung Bolognas als Anfang einer neuen Ära in der Geschichte des Papsttums[4]; der Name schliesst aber auch die schwersten Heimsuchungen und die dunkelsten Episoden dieses glänzenden Pontifikates ein.

Einzug in Rom am Palmsonntag

In Rom wurde der Papst mit Ungeduld zurückerwartet. Er hatte feierlich den Reisepsalm rezitiert, als er vor sieben Monaten in den Krieg zog, er hatte das Sakrament seinem Heereszug voraustragen lassen, und er wählte trotz der Bedenken seines Ceremonienmeisters[5] den Palmsonntag zum festlichen Einzug in die reich geschmückte Stadt. Nachdem er die Palmen in S. Maria del Popolo verteilt, zog er die Via lata hinunter nach San Marco und von dort über Campo di Fiore, vorbei an der Engelsburg in den vatikanischen Palast. Vor allen Kirchen hatte sich die Geistlichkeit mit Palmen um blumenbekränzte Altäre geschart, den siegreichen Pontifex mit Lobgesängen zu begrüssen, welcher, langsam auf einem Maulesel reitend, mit weltlichem und geistlichem Gepränge durch sieben Triumphbögen dahinzog[6]. Nahe beim heutigen Palazzo Fiano, dort, wo einst der Friedensaltar des Augustus sich erhob, hatte der uralte Kardinal Costa den sogenannten Triumphbogen Domitians mit Statuen und Gemälden vollständig restaurieren lassen[7]; unweit der Engelsburg sangen zehn

[1]) Milanesi, Le lettere di Michelangelo Buonarroti, Firenze 1875, p. 65.
[2]) Paris de Grassis ed. Frati p. 148.
[3]) Ghirardacci, Istoria di Bologna III, 1298: Il papa diede la maledizione a chiunque ò con consiglio ò con ajuto ò favore si affaticasse per rovinare ò far rovinare il detto castello.
[4]) Pastor III, 621.
[5]) Paris de Grassis ed. Frati p. 169: Respondi: Sanctitatem Suam quaeso considerare, an conveniat quod Christo Jesu in passione existente papa, qui est Vicarius eius, sit in triumpho et pompa ac gloria.
[6]) Laurentius Parmenius in den Anecdota Litteraria. Romae 1783. III p. 316.
[7]) Albertini ed. Schmarsow XXII u. XXIII: Erat praeterea ipse arcus Domitiani in campo Martio adeo exornatus ac variis statuis et picturis instauratus a bona memoria Georgii Card. Ulixbo-

palmentragende Genien von einem Triumphwagen herab dem Papst einen Friedenshymnus, und auf dem Petersplatz konnte Julius alle seine Ruhmesthaten an einem „Constantinsbogen“ dargestellt sehen, der, in Form und Grösse genau dem antiken Vorbilde nachgeahmt, den Eingang in den vatikanischen Palast erschloss[1]). So seltsam täuschte dieser Papst sich selbst über Sinn und Bedeutung seiner Machtstellung auf Erden; so unbekümmert um sein geistliches Ansehen leitete er die grosse Trauerwoche der Christenheit mit dem Gepränge eines römischen Triumphators ein; so ruhig stellte er die geheiligten Traditionen der Kirche in den Dienst seiner verweltlichten Majestät[2])!

Bulle gegen Simonie im Januar 1505

Schon vom 14. Januar 1505 ist die grosse Bulle gegen Simonie datiert, welche erst im Oktober 1510 veröffentlicht worden ist[3]). Es ist fast die einzige That auf dem Gebiete der innerkirchlichen Politik, welche im Pontifikat Julius II. zu verzeichnen ist. Aber sie ehrt den persönlichen Charakter des Papstes, der die Greuel bei der Wahl Alexanders VI. mit erlebt hatte, der nicht ohne Schmerz an die Umtriebe bei seiner eigenen Wahl zurückdenken konnte[4]). Auch die nächsten Jahre waren es zahllose politische Sorgen, welche den rastlosen Papst umdrängten, der nach den Erfolgen über Perugia und Bologna sofort mit Venedig die unterbrochenen Verhandlungen über die Städte der Romagna wieder aufnahm. Gerade in diesen Jahren ist die Politik

nensis et episcopi Portuensis, ac si nòviter ipse Domitianus iterum triumpharet. Der Bogen hiess seit der Restauration durch den portugiesischen Kardinal im Volksmunde Arco di Portogallo. Er wurde i. J. 1662 von Alexander VII. demoliert. Gezeichnet wurde er u. a. von Giuliano da Sangallo (in Umrissen) und von Ligorio. Abb. bei Lanciani, The Ruins and excavations of ancient Rome, London, 1897, p. 507. Vgl. Fabriczy, Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo, Stuttgart 1902, p. 37 Fol. 22v. Die Inschriften der Triumphbögen bei Sanuto, Diarii VII, 63. In arcu apud domum reverendissimi Domini cardinalis portogallensis: GLORIOSUS APPARUISTI IN CONSPECTU DOMINI, PROPTEREA DECOREM (sic!) INDUIT TE DOMINUS. — LIGNUM VITAE IN MEDIO PARADISI. — O QUAM GLORIOSE ET QUAM BEATE REVERTUNTUR VICTORES DE PROELIO! QUI (sic!) UT CORPUS FERRI, SIC EST ANIMUS FIDEI LORICA INDUTUS.

[1]) Paris de Grassis ed. Frati p. 176; in hoc erant omnes actus et gesta Pontificis in tota peregrinatione habita et facta, prout ex pictura videbatur. Titulus autem est videlicet: JULIO II. PONT. OPT. MAX. REDUCI, QUOD VIRTUTE CONSILIO FOELICITATE REM PONTIFICIAM A TYRANNORUM SERVITUTE LIBERAVERIT PACEM LIBERTATEMQUE UBIQUE CONSTITUERIT.

[2]) Nichts könnte bezeichnender sein für die Thatsache, dass Julius II. in der Phantasie der Römer nicht nur den Pontifex Maximus, sondern auch den Caesar Augustus repräsentirte als eine Miniatur in einem Codex mit Lobgedichten auf den Papst und seinen Nepoten Francesco Maria della Rovere [Abb. 6]. Hier ist Julius als Triumphator dargestellt, auf einem mit rotem Teppich belegten Wagen sitzend, die Rechte erhoben, mit der Linken auf den gefürchteten Stab sich stützend, den er so gerne gegen seine Umgebung erhob. Neben ihm steht der Nepot in goldener Rüstung, hinter ihm ein Geistlicher und ein Laie. Kriegsscharen und gefesselte bärtige Barbaren umringen den Wagen des Papstes, dessen Augen emporgerichtet sind nach einem Engel, welcher aus den Wolken ein Spruchband herausstreckt: Hierusalem miserere tue. Besonders sorgfältig ist in dieser mittelmässigen Miniatur die Landschaft ausgeführt. Die Lobgedichte fallen in den Anfang der Regierung Julius II. und haben den „Michael Nagonius publico decreto civis romanus et poeta laureatus“ zum Verfasser. Cod. Vat. 1682 f. 234v.

[3]) Pastor III, 733. Abgedruckt bei Raynaldus ad a. 1506 p. 476.

[4]) Guicciardini II, 200. Im Conclave d. J. 1521 vor der Wahl Hadrians VI. wurde die Bulle Julius II. verlesen. Albéri III, 73.

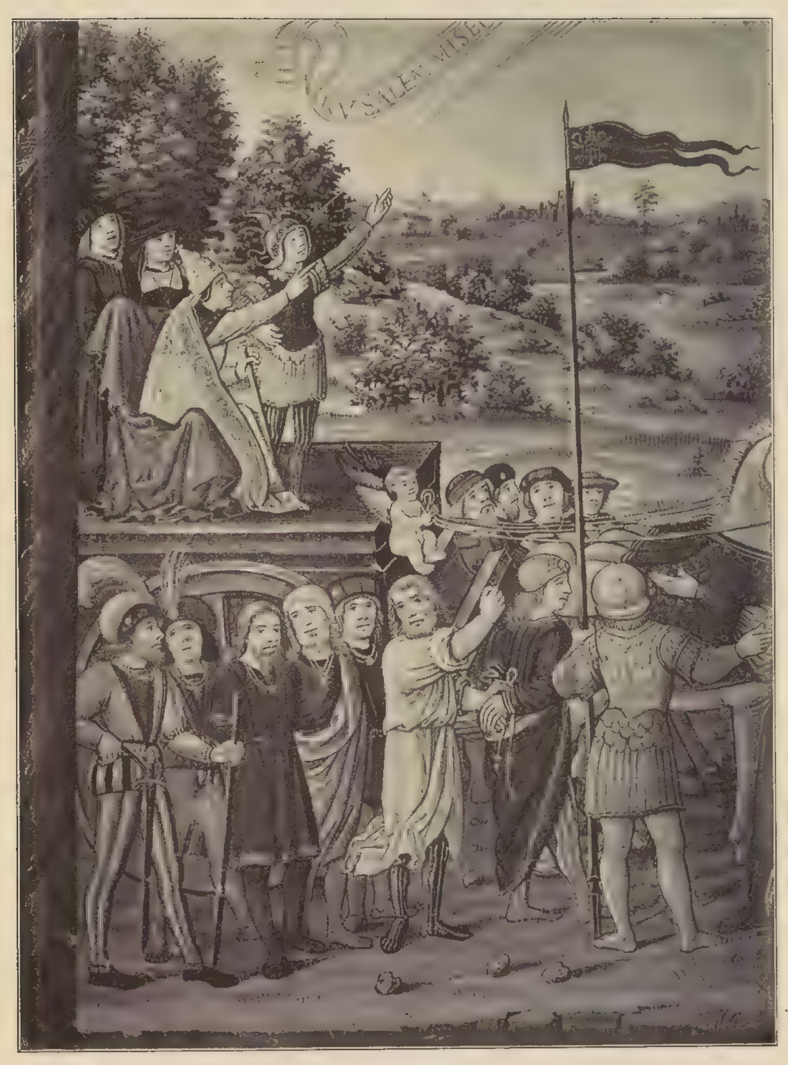
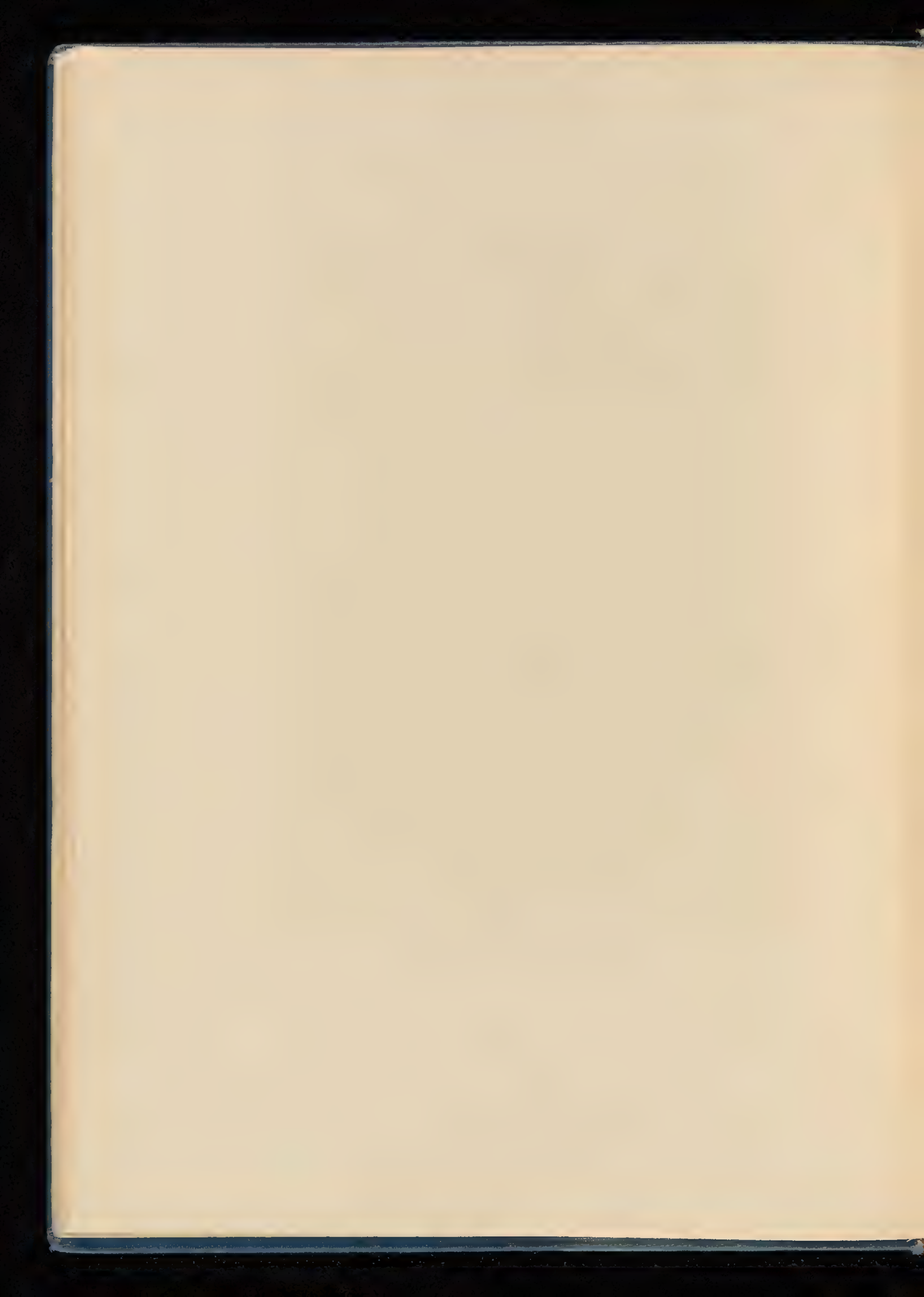


Abb. 6 JULIUS II. ALS TRIUMPHATOR MIT SEINEM NEFFEN FRANCESCO MARIA DELLA ROVERE
COD. VAT. 1682



Die Liga von Cambrai

Julius II., welche am 10. Dezember 1508 in der berüchtigten Liga von Cambrai ihr Ziel erreichte, sehr widersprechend beurteilt worden. Jedenfalls kann man nicht behaupten, dass durch dies Bündnis zwischen Deutschland, Frankreich und Spanien, welches sich gegen Venedig richtete, die Fremden nach Italien gerufen worden seien. Julius trat der Liga ausserdem erst im folgenden Jahre (23. März 1509) bei und verhängte am 27. April Bann und Interdikt über die Lagunenstadt. Einen Mittelweg zu gehen, hatten ihm die stolzen Forderungen Venedigs nicht gestattet. Er hätte auf die Städte der Romagna Verzicht leisten müssen ohne das Eingreifen der fremden Mächte; eine solche Preisgabe seiner Rechte aber lag nicht in Julius II. Natur. Die früher schon gefallene Äusserung „Mag die Welt untergehen, wenn ich nur erreiche, was ich will"[1]) bezeichnet die furchtbare Willenskraft dieses Priesterkönigs, welcher bei alledem das Ansuchen des Königs von Ungarn um Hilfe gegen Venedig mit den Worten ablehnte: Wir wollen Euch keine Hilfe gewähren gegen Christen, wohl aber gegen die Ungläubigen[2]). Am 24. Februar 1510 erlebte Julius den gleichen Triumph, den einst sein Oheim mit gleichem Gepränge über Florenz gefeiert hatte. Sechs Abgesandte der Lagunenstadt knieten an den Stufen seines Thrones vor dem ehernen Portal der Peterskirche, und der Papst erteilte die Absolution, nachdem er alle Zugeständnisse erlangt, die übrigens in Venedig schon am 15. Februar in einem geheimen Rat der Zehn widerrufen worden waren[3]). Julius dagegen meinte es aufrichtig mit dieser Versöhnung; ihm, dem Sieger, wurde es leichter zu verzeihen, und er kannte die Bedeutung Venedigs, „des einzigen freien und starken Staates in Italien". „Wenn dies Land nicht wäre," sagte er damals zu den Gesandten, „so müsste man ein anderes schaffen[4])." Venedig aber hat dem Papst diese Demütigung niemals verziehen, und fast alle Schmähschriften der nächsten Jahre, Charakter und Sitten Julius II. betreffend, wurden in der Lagunenstadt erdacht. Schon im Dezember 1507 war hier ein Brief Jesu Christi an Julius II. erschienen, in welchem dem Papst mit bitteren Worten sein Streben nach weltlichem Besitz vorgeworfen und die Madonna weinend zu den Füssen ihres Sohnes geschildert wurde, um Barmherzigkeit flehend für die Seelen all der Unglücklichen, die durch die Kriege Julius II. Gut und Leben eingebüsst[5]). Der Papst liess sich derartige Satiren gern gefallen, sah er doch in der Erneuerung des Kirchenstaates das erste grosse Ideal verwirklicht, das er beim Antritt seiner Regierung ins Auge gefasst hatte. Mit der eisernen Willenskraft, dem klaren Blick, dem unerschütterlichen Mut, welche ihn auszeichneten, trat er nun an die zweite grosse Aufgabe seines Pontifikates heran, deren Lösung ihm gleichfalls gelungen ist.

Demütigung Venedigs

[1]) Brosch p. 333: „Pereat totus mundus pur che io conseguisca lo intento mio." Derartige Äusserungen Julius II. können als Symptome seines cholerischen Charakters gelten, sie sind aber zur Charakteristik seiner Absichten und Gedanken mit Vorsicht zu benützen.

[2]) Albèri a. a. O. III, 31.

[3]) Pastor III, 643.

[4]) Albèri a. a. O. III, 36.

[5]) Sanuto IX, 567.



ORNAMENTALES MOTIV AUS DEM CHORGESTÜHL VON SAN PIETRO IN PERUGIA

KAPITEL III ITALIENS BEFREIUNG VON DER FREMDHERRSCHAFT

Die Absolution Venedigs musste Julius II. den übrigen Mitgliedern der Liga entfremden. Er fühlte längst, dass er sich zum Sklaven gemacht, um die Romagna zu gewinnen[1]), er hasste diese Fesseln, und sie abzuschütteln, wurde bald der brennende Wunsch seiner Seele, der ihm Tag und Nacht keine Ruhe liess. Er wanderte dann in schlaflosen Nächten in seinen Gemächern auf und ab[2]), und aus dem Wirrsal der politischen Sorgen, die ihn umdrängten, hob sich verheissungsvoll und klar der nationale Gedanke empor, Italien von der Fremdherrschaft zu befreien. Die Mittel, welche er angewandt hat, um sein Ziel zu erreichen, waren nicht besser und nicht schlechter als die, welche die weltlichen Fürsten seiner Zeit gebrauchten, und die weitblickende Art, wie dieser Papst seine Pläne entwarf und durchzuführen verstand, haben auch seine Feinde bewundert. Aber es klingt wie Hohn, wenn man die Inschrift: „Mit dem Hirtenstab führe ich die geretteten Schafe zur Ruhe", auf den Medaillen eines Papstes liest[3]), von dem damals spottend gesagt wurde, er habe die Schlüssel Petri in den Tiber geworfen und nur das Schwert Pauli behalten.

„Ich verstehe diesen Papst nicht", schrieb Francesco Valori[4]) im August 1510 an Machiavelli; „dass er und die Venetianer allein den Krieg gegen die Franzosen unternehmen wollen, geht über alle Möglichkeit." So ungeheuerlich erschien den Zeitgenossen damals noch das Unterfangen Julius II., von dem es doch schon wenige Monate später hiess: Wer den Papst verliert, verliert alles[5]).

Bannstrahl gegen Alfons von Ferrara

Der Feldzug gegen Frankreichs Verbündeten, den Herzog von Ferrara, gegen den Julius II. schon am 9. August 1510 einen furchtbaren Bannstrahl geschleudert hatte, leitete das neue Kriegsdrama ein, dessen Held der Papst werden sollte. Die bittersten Erfahrungen seines wechselvollen Lebens blieben dem greisen Pontifex für diese seine letzten Lebensjahre aufgespart. Aber in den furchtbaren Krisen, welche mit einem Schlage alle Erfolge seiner Regierung zu vernichten drohten, bietet er das erhabene Schauspiel eines Mannes dar, welcher grösser ist als sein Geschick.

Der Feldzug im Jahre 1510

Während die weltlichen Herrscher die Heeresführung ihren Feldherrn überliessen, machte sich der Stellvertreter Christi selbst auf den Weg, seine Feinde zu bekämpfen. Venedig, Spanien und die Schweiz standen zu ihm;

[1]) Brosch p. 203.
[2]) Sanuto X, 369. Vergl. Pastor III p. 645.
[3]) Bonanni, Numismata Pontificum Romanorum I.
[4]) Brosch a. a. O. p. 203.
[5]) Sanuto XI, 553. Bericht vom 21. Oktober 1510.

Fabrizio Colonna und die Herzöge von Mantua und Urbino führten die päpstlichen Truppen an. Am 22. September 1510 traf Julius in Bologna ein, das unter der grausamen Herrschaft seines Legaten Alidosi seufzte, und schon wenige Tage später erhielt er die Nachricht, dass fünf Kardinäle, die ihm auf anderem Wege folgen sollten, in das Lager des Feindes übergegangen seien, das wenige Meilen von der Stadt entfernt war. Julius erkrankte, und seine Umgebung beschwor ihn, Frieden zu schliessen um jeden Preis. Einen Augenblick schwankte der Papst, und der Gedanke, in französische Gefangenschaft zu geraten, brachte ihn ausser sich: „Ich werde sterben, ich werde Gift nehmen", hörte man ihn stöhnen in einer qualvollen, schlaflosen Nacht[1]). „Aber auch die Krankheit, die seinen Körper zerstörte", schreibt Guicciardini[2]), „konnte die Stärke seines Geistes nicht erschüttern." Die Franzosen liessen sich durch Unterhandlungen hinhalten, das Ersatzheer rückte heran, der Papst genas! Am 29. Dezember that er seiner Umgebung die Absicht kund, den Feldzug gegen Ferrara mit der Belagerung von Mirandola zu beginnen, welches vor allem genommen werden musste, um den Herzog Alfonso von der Verbindung mit den Franzosen abzuschneiden. Wenige Tage später, am 2. Januar 1511, liess sich der Greis, der Winterkälte trotzend, in einer Sänfte in das Feldlager tragen.

Belagerung von Mirandola

Das Schauspiel, welches Julius den Zeitgenossen bot, war ein nie gesehenes, zugleich Entsetzen und Verwunderung erregend: ein Hoherpriester, welcher, der Würde seines geistlichen Amtes uneingedenk, gegen eine Witwe zu Felde zog, die das angestammte Erbe ihrer Kinder verteidigte; ein Greis, der, kaum von schwerer Krankheit genesen, mit beispielloser Energie den Gefahren und Beschwerden eines Winterfeldzuges Trotz bot! Fernerstehende, welche in dem Träger der Tiara den Beschützer der Gerechtigkeit, den Hort des Friedens verehren wollten, mussten in diesem Papst die Entweihung der höchsten geistlichen Würde verabscheuen; die Augenzeugen aber der Belagerung von Mirandola standen völlig unter dem Bann der gewaltigen Persönlichkeit Julius II., welchen die Dichter dem Kriegsgott Mars verglichen[3]). „In alle Weltgeschichten sollte man es setzen," schrieb der venezianische Gesandte nach Hause, „dass ein Papst im Januar ins Lager gekommen ist, kaum genesen, bei Eis und Schnee[4])." Julius leitete selbst die militärischen Operationen, er hielt Truppenschau ab wie ein General und fluchte wie ein Soldat. Überall erschien er persönlich, obwohl der Schnee den Pferden bis an den Bauch ging. So hatte er es ganz sich selbst zu verdanken, als sich Mirandola endlich am 21. Januar ergab. Früher hatte er geschworen, die so hartnäckigen Widerstand leistende Stadt der Plünderung preiszugeben, jetzt setzte er seine ganze Autorität ein, um Raub und Blutvergiessen zu verhindern. „Ich will nicht," sagte er, „dass man behauptet, der Papst sei grausam[5])." Die Gräfin von Mirandola erschien vor ihm, und Alidosi wagte

[1]) Sanuto XI, 550.
[2]) A. a. O. II, 149.
[3]) Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter VIII, 61.
[4]) Sanuto XI, 744.
[5]) Sanuto XI, 739. Vgl. im Arch. della soc. Rom. XIV (1891) p. 136 die Berichte des Gesandten von Orvieto, wo es heisst: „el papa non à voluto che si faccia nè uccisione, nè saccho, nè prescioni. Pur qualche cosa s'è robbato secretamente." Darnach ist die Darstellung der Vor-

es, ihr in Gegenwart des Papstes Vorwürfe zu machen: „Seid Ihr die Frau, die diese Stadt behaupten wollte gegen den Papst?" „Gegen Euch hätte ich sie sicher behauptet," lautete die unerschrockene Antwort; „gegen den Papst war es mir unmöglich. Übrigens sah ich niemals einen Feind zu Grund gehen, ohne Mitleid mit ihm zu empfinden[1])." Julius gab seiner Bewunderung für diese Frau, eine Tochter des tapferen Marschalls Trivulzio, dadurch Ausdruck, dass er sie persönlich aus der Stadt hinausgeleitete und sich auch die Kühnheit gefallen liess, mit welcher sie versicherte, sie werde bald nach dem Ort zurückkehren, aus welchem man sie jetzt verjage.



Abb. 8 PORTRÄT ALIDOSIS NACH EINEM BRONZERELIEF IM LOUVRE

Einnahme Bolognas durch die Franzosen

Der unverhältnismässig grosse Aufwand von Zeit und Kraft, welchen es gekostet hatte, Mirandola zu erobern, musste dem Papst die Unmöglichkeit vor Augen stellen, Ferrara mit Erfolg zu belagern. Die Versuche, den Kaiser vom Bündnis mit Frankreich abwendig zu machen, verliefen zunächst ebenso re-

gänge bei Brosch (p. 215) zu berichtigen. Die furchtbaren Strafen, mit welchen Julius in seinen Zornesausbrüchen drohte, hat er überhaupt niemals zu Thaten werden lassen, aber er konnte doch auch in seinen Breven eine Sprache führen, die eines Papstes unwürdig war. So befahl er Alidosi, Faenza mit Feuer und Schwert zu vernichten, falls es Widerstand leiste (Breve v. 8. Mai 1509 bei Tonduzzi, Historie di Faenza. Faenza 1675): Secus si fecerint, quod non credimus, volumus et tibi mandamus, ut . . . . Fanentinum agrum devastari eodemque tempore tormenta bellica ad muros civitatis praedictae conduci facias, et ad desolationem internecionem dictae Civitatis ferro flammaque tamquam contra haereticos Christianae fidei hostes deveniri facias, ut caeteris transeant in exemplum.

[1]) Rosmini, Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian-Jacomo Trivulzio I p. 300. Der Marschall erzählt die Begegnung seiner Tochter mit Alidosi in einem Brief an den französischen König. Vgl. auch Luigi da Porto, Lettere stor. dall'anno 1509 al 1528 ed. Bressan, Firenze 1857, p. 231 und Lettere de'Principi I, p. 19.

sultatlos wie die Verhandlungen mit dem Herzog von Ferrara. Julius griff daher am 16. April 1511 aufs Neue zu geistlichen Waffen und verhängte die Exkommunikation über alle Anhänger des französischen Königs. Die Antwort Frankreichs war die Belagerung und Einnahme von Bologna, welches der päpstliche Legat feige preisgab, ohne den Entsatz durch den Herzog von Urbino abzuwarten. Julius erhielt die Schreckenskunde in Ravenna, und obwohl dieser eine Verlust alle Eroberungen der letzten Jahre in Frage stellte, verlor er keinen Augenblick die Fassung[1]). Ahnte er, dass er alle seine Seelenkräfte brauchen würde, um weit schrecklicheres zu ertragen als die Rückkehr der verhassten Bentivoglio nach Bologna, als die Schleifung seiner Festung, als die Zerstörung seiner Statue, die Michelangelo gegossen hatte? Alidosi und Francesco Maria della Rovere erschienen beide in Ravenna vor dem Papst, und einer machte den andern verantwortlich für den Verlust Bolognas. Wie gewöhnlich neigte sich die Wagschale zu Gunsten des von jedermann gehassten Legaten [Abb. 8]. Der Papst verzieh ihm sofort, während er den Neffen mit Vorwürfen überhäufte und davonjagte. Noch ausser sich vor Zorn über die ihm zugefügte Schmach, begegnete der Herzog dem Kardinal, der sich eben zum Papst zur Tafel begeben wollte. Ohne sich zu besinnen, fiel er über Alidosi her, welcher nach wenig Augenblicken, von Dolchstössen durchbohrt, sterbend von seinem Maulesel zu Boden sank. Dann ritt der Herzog unbehelligt zur Stadt hinaus[2]).

Ermordung Alidosis in Ravenna

Alles jubelte über die Ermordung des entsetzlichen Mannes; nur der Papst war ins innerste Herz getroffen, denn er hatte — unbegreiflich genug — den von allen seinen Zeitgenossen verabscheuten Kardinal mehr geliebt als einen Sohn[3]). Welch eine That! Nicht nur die persönlichen Gefühle des greisen Pontifex

[1]) Paris de Grassis ed. Frati p. 277: Haec cum Pontifex intellexit, in nullo vere actu mutatus est a facie gravissimi Principis, sed placide ac modeste accitis ad se Cardinalibus uno verbo captam esse Bononiam ab hostibus indicavit. Furchtbar dagegen war sein Zorn, als einen Monat später Abgesandte aus Bologna vor ihm erschienen: „Ich schwöre euch", rief er aus, „und sollte ich selbst die zwölf Apostel darangeben müssen, ich werde Bologna in ein Dorf verwandeln. Und von jetzt an lasse sich kein Bolognese vor mir sehen; ich werde sie alle aufhängen." Bericht des Viterbesischen Gesandten vom 16. Juni 1511, herausgegeben von Fumi im Arch. della soc. Rom. (1891) XIV, p. 150. Schlimmer noch raste der Papst, als er im August 1509 die Nachricht von der Gefangennahme des Marchese von Mantua erhielt; er warf sein Barett zu Boden „biastemando San Piero" (Sanuto IX, 81).

[2]) Francisci Carpesani Comment. suorum temporum lib. V. ed. Martène, Veterum script. ampl. coll. Tom. V, p. 1274: Is irarum stimulis perurgentibus, ne reddita quidem cardinali, qui eum prior compellaverat, salute, ut erat pedester, in ipsum adverso pectore fertur; „Et quoniam," inquit, „falsa criminatione cum summo pontifice me committere non dubitasti, quasi proditorem accipere te aequum est delationis pretium": Moxque gladio quem eduxerat pectus illi lethaliter transadigit. Ille eo uno accepto vulnere, unaque tantum voce edita, qua diceret a peccatis oriri adversa, moribundus mula concidit. Besonders frohlockend über den Tod Alidosis lautet der Bericht des Paris de Grassis ed. Frati p. 278. Vgl. die vollständige Literatur über diesen Mord bei Pastor III, 666, dem nur noch Rubeus, Historiarum Ravennatum libri decem (Venetiis 1589, p. 661 ff.) hinzuzufügen ist.

[3]) Garimberto, Vite overo fatti memorabili d'alcuni papi et di tutti i cardinali passati. Vinezia 1568, p. 420 erzählt ausführlich die Rettung des Kardinals Giuliano della Rovere vor dem Gift Alexanders VI. durch die Treue seines damaligen Sekretärs Alidosi. Wenn diese Angabe wahr ist, dann hat Julius II. der Dankbarkeit gegen seinen Lebensretter mehr als einmal seine Würde als Mensch und als Kirchenoberhaupt zum Opfer gebracht.

waren aufs tiefste verletzt, — der Ermordete war ein Mitglied des heiligen Kollegiums gewesen, und der Mörder war des Papstes eigener Neffe, die Zukunft des Rovere-Geschlechtes, der Thronfolger von Urbino! Julius erhob seine Stimme in furchtbarem Schmerzensschrei gen Himmel. Zwei Stunden nach der That brach er auf, Speise und Trank verschmähend, und seine eiserne Natur schien gebrochen, als er stöhnend in einer Sänfte davongetragen wurde. Mitleidig verbarg die Nacht den trauervollen Einzug des Papstes in Rimini, wo es den Kardinälen mühsam am folgenden Tage gelang, den Fassungslosen zu trösten. Doch hatte er den Kelch der Bitterkeit noch nicht ganz geleert. Wenige Tage später, am 28. Mai 1511, fand man dicht neben der Herberge des Papstes, an den Kirchthüren von San Francesco, die Berufung eines Concils nach Pisa für den ersten September angeschlagen. So erfuhr der Papst den schwersten Angriff auf seine geistliche Autorität in demselben Augenblick, in welchem es schien, als habe er alle seine Eroberungen auf weltlichem Gebiet für immer verloren.

Berufung des Lateranischen Konzils

Aber die Unüberwindlichkeit seiner Natur, welche im Unglück erstarkte, bewährte sich auch diesmal. Festlich, wie vor vier Jahren, hielt er am 27. Juni seinen Einzug in Rom, wo er mit Jubel begrüsst wurde. Gerade aus den folgenden Wochen haben Chronisten und Berichterstatter zahlreiche Feste und Ausflüge verzeichnet, die noch besonderen Glanz durch die Gegenwart des kleinen Federico Gonzaga erhielten, des Sohnes der Isabella d'Este, für welchen der greise Pontifex eine väterliche Zuneigung gefasst hatte. Es scheint, dass der Umgang mit dem klugen und liebenswürdigen Kinde der Balsam wurde für die Herzenswunde, die dem sonst so wenig zugänglichen Papst der Verlust Alidosis geschlagen hatte.

Schon am 18. Juli beantwortete Julius die Herausforderung der abtrünnigen Kardinäle durch die Berufung eines Lateranischen Konziles für den 19. April 1512. Gleichzeitig schwebten Verhandlungen, welche ein Bündnis mit Spanien und Venedig gegen Frankreich bezweckten. Da erkrankte der Papst an einem heftigen Fieber, und schon nach wenigen Tagen schien sein Zustand so hoffnungslos, dass die unzufriedenen römischen Grossen eine offene Empörung wagten. Julius hatte mit kluger Absicht nicht einen einzigen Kardinal aus ihrer Mitte ernannt; nun versammelten sich die Colonna, Orsini, Savelli und andere Mitglieder des alten Adels auf dem Kapitol, erhoben Protest gegen die Priesterherrschaft und berieten Mittel und Wege, wie sie auf die bevorstehende Papstwahl Einfluss gewinnen möchten[1]). Aber Julius genas, und entsetzt flohen die übermütigen Grossen auseinander. Die angedrohten Strafen kamen nicht zur Ausführung, denn die befreiten Gedanken des Papstes richteten sich sofort wieder auf die Bekämpfung seiner äusseren und inneren Feinde. Am 5. Oktober 1511 wurde die „heilige Liga" zwischen dem Papst, Spanien, England und Venedig feierlich in S. Maria del Popolo verkündigt; drei Wochen später wurden vier der schismatischen Kardinäle ihrer Würden entsetzt. Das Conciliabulum sollte in Mailand und Lyon ebenso kläglich endigen, wie es in Pisa begonnen hatte.

Das letzte Lebensjahr, welches Julius II. zugemessen war, brachte ihm

[1]) Vgl. Li Nuptiali di M. A. Altieri ed. E. Narducci, Roma 1873, p. IX ff.

zugleich tiefste Demütigung und höchste Triumphe. Gequält und zerrissen von politischen Sorgen aller Art, in seiner geistlichen und weltlichen Machtstellung aufs furchtbarste erschüttert, behielt der greise Papst doch die ganze Spannkraft seiner starken Natur. Mit fast prophetischer Klarheit schien sein Auge jetzt Personen und Verhältnisse zu durchdringen. Unerschütterlich stand er da wie ein Fels, den die Meereswogen umbrausen. Am Ostersonntag 1512 wurde bei Ravenna eine der blutigsten Schlachten des Zeitalters geschlagen. Das Heer der Liga wurde vernichtet und zerstreut, aber die Franzosen verloren ihren heldenhaften Führer Gaston de Foix. Als die Nachricht von der Niederlage in Rom angelangt war, begaben sich die Kardinäle zum Papst und flehten ihn an, Frieden zu machen. Julius zeigte sich ihnen geneigt, aber auch entschlossen, den weiteren Verlauf der Dinge abzuwarten. Schon am 15. April erklärte er den Botschaftern von Venedig und Spanien, dass er alles daran setzen werde, die Franzosen aus Italien zu vertreiben. Es ist eine an das Wunderbare grenzende Thatsache, dass Julius einen Monat nach der furchtbaren Niederlage von Ravenna mächtiger war als je zuvor. Am 3. Mai eröffnete er mit grossem Glanz das Lateranische Konzil, nachdem er die römischen Grossen und vor allem die Hilfe der Schweizer gewonnen hatte, welche damals in der That die Retter des Kirchenstaates geworden sind. Als sich dann endlich auch Kaiser Maximilian bewegen liess, seine Landsknechte aus der Armee Ludwigs XII. zurückzurufen, war Frankreichs Geschick in Italien besiegelt. Mailand, Bologna, die ganze Romagna und selbst Genua mussten die Sieger der Schlacht bei Ravenna preisgeben. Dann traten sie den ruhmlosen Rückzug über die Alpen an. Julius aber hielt an der Vigilie des Johannistages einen feierlichen Dankgottesdienst in S. Pietro in Vincoli ab, wo noch heute die Ketten des Apostelfürsten bewahrt werden. Gefesselt war er gewesen wie Petrus, nun war er wie dieser durch ein Wunder befreit worden. Lange sah man den greisen Pontifex am Altare knieen, den er selbst einst als Kardinal mit herrlichen Bronzethüren geschmückt hatte. Er war aufs tiefste bewegt, und als man seinen Thronsessel erhöhen wollte, um ihn dem Volke sichtbarer zu machen, verbot er es, weil er geringer sei als alle Päpste, die je darin gesessen hätten[1]). So zeigte er sich demütig und gelassen im Glück, wie er im Unglück stark und unverzagt gewesen war.

Schlacht bei Ravenna

Vertreibung der Franzosen aus Italien

Trotz solcher Erfolge, welche dem kriegverheerten Italien endlich die ersehnte Ruhe zu versprechen schienen, sind auch die letzten Monate und Tage Julius II. von politischen Sorgen so mannigfach bewegt gewesen, wie seine ganze Regierungszeit. Das Lateranische Konzil, der Kongress von Mantua, die Wiederherstellung der Medici in Florenz, die Absolution des Herzogs von Ferrara und seine Flucht aus Rom, — alles das waren Ereignisse, welche Zeit und Gedanken des rastlosen Papstes fortwährend beschäftigen mussten. Ja, wenige Monate vor seinem Tode änderte Julius noch einmal seine Politik, indem er Venedig preisgab und sich eng mit dem Kaiser verband. Aber dieser Epilog

Letzte Pläne Julius II.

[1]) Paris de Grassis ed. Frati p. 324: Petii a Papa an vellet, ut ipsum solium aliquantulum extollerem ... ut magis Sua Sanctitas emineret, et respondit nequaquam, cum ipse minor esset omnibus praeteritis Pontificibus, qui in eodem sedissent usque ad illum diem.

seiner Regierung ist ebenso unvollständig geblieben wie die Gestaltung seines Verhältnisses zu den Spaniern, deren Vertreibung aus Italien der letzte politische Gedanke des Rovere-Papstes gewesen ist[1]). Er sollte die volle Ruhe erst im Tode finden; das Leben hat ihm nur wenige und kurze Momente friedlichen Glückes gebracht, obwohl er gerne Leib und Seele erfrischte im stillen Tempel der Natur, Regierungsgeschäfte am Meeresstrande und im Belvederegarten wandelnd erledigte und auf der Jagd in den grünen Pinienwäldern bei Ostia die Händel der Welt zu vergessen suchte.

[1]) Dem Kardinal Grimani sagte er in seinen letzten Tagen, mit dem Stock auf den Boden stampfend, er werde auch noch Neapel von der Fremdherrschaft befreien, wenn Gott ihm das Leben erhalte. Vgl. Pastor III, 725.



MINIATUR AUS DEN BRIEFEN DES HIERONYMUS
(GEHEIMBIBLIOTHEK JULIUS II. IN DER VATICANA)



ORNAMENTALES MOTIV AUS DEM CHORGESTÜHL VON SAN PIETRO IN PERUGIA

KAPITEL IV • CHARAKTER UND PERSÖNLICHKEIT JULIUS II.

Kaum irgend eine der grossen Individualitäten der Renaissance tritt uns aus den Schilderungen der Zeitgenossen so plastisch entgegen wie Julius II. Seine Ausdrucksweise war so prägnant, seine Art sich zu geben, so wahrhaftig[1]), so untrüglich darstellend, was er wollte und dachte, dass ihn Gesandschaftsberichte und andere Aufzeichnungen von Augenzeugen häufig redend einführen. Welch ein unbeugsamer Wille, welch eine eiserne Entschlossenheit spricht aus jeder Handlung des kriegerischen Pontifex, welcher Mirandola belagert! Überall greift er persönlich ein, straft und ermuntert die Soldaten, die vor ihm zittern[2]), aber auch stolz sind, das Haupt der Christenheit zum Feldherrn zu haben. Einmal überrascht er die Mannschaften des Herzogs von Urbino, wie sie in einem Kloster die Habe geflüchteter Umwohner plündern[3]). Sein Zorn ist vernichtend. Fluchend schlägt er mit seinem Stock auf die erschrockenen Räuber ein und donnert: „Ich will nicht, dass man stiehlt!“ Gewiss, das priesterliche Ansehen des furchtbaren Greises musste bei solchen Zornausbrüchen schwere Einbusse erfahren, aber die ihn sahen und hörten, konnten nicht umhin, seine persönliche Grösse zu bewundern. „Er hat ein Herz und einen Geist, die furchterweckend sind[4]),“ schreibt Lippomano, der venezianische Gesandte. „Eine Natur, die stärker ist als alles, was ich je gesehen. Guten Willen im Handeln und Reden, aber seine Diener helfen ihm nicht und thun das Gegenteil von dem, was er anordnet. Er fürchtet auch stets getäuscht zu werden, und in der That, er wird von allen hintergangen und hat niemanden, der ihm wohl will, und darum gerät er in Wut. Niemanden fragt er um Rat; er denkt des Nachts und handelt am Morgen.“

[1]) „Verax in sermone putabatur“ sagt Raphael Volaterranus in seiner kurzen unparteiischen Kritik Julius II., die, soweit ich sehe, bis heute nicht benutzt worden ist. Cod. Vat. Ottobon. 2377, f. 235. Vgl. Anhang II.

[2]) Sanuto XI, 722: „fa tremar tutti“.

[3]) Sanuto XI, 772: Trovono il papa con colora, che si faceva portar a certo monasterio di monache, chiamato Sant'Agnexe, dove era la roba di tutti quelli di la terra salvata, et li fanti volevano scalar per robar da mezo zorno. Et entrono nel monestier con il papa et magna caterva: diseva vilania a tutti, al duca di Urbino, che li soi odivano, e al Cardinal Pavia. Etiam rabuffi: apicha questo, squarta quello, non voglio che se robi, con tanta colora, che nihil supra

[4]) Sanuto XI, 724: à cuor e animo teribile. p. 741: Natura sopra tute le altre fortissima, et par che niente patiscà. p. 730: à bona volontà di far e dir, e dà fede a li nostri, ma li ministri soi tutti fanno l'oposito. p. 776: Dubita esser inganato; et con effeto è inganato da tutti, et non ha niuno li volij bene e lo fano diventar rabiato; e perhò fa molte cosse contrarie, e dize a modo suo poi fa a uno altro. p. 745: non si consiglia con niuno, pensa la note e fa la matina. Vgl. Albèri a. a. O. III, p. 20: E papa sapientissimo, e niuno può intrinsicamente con lui; e si consiglia con pochi, anzi con nessuno.

Behandlung der Kardinäle und Gesandten

Einsam und unverstanden und darum oft gewaltsam und misstrauisch zeigte sich der Papst auch in Rom. Ausser Alidosi, welcher Schelte und Schläge würdelos ertrug[1]), besass niemand sein Ohr. Niemand wagte es auch, dem gebieterischen Willen des eisernen Mannes Widerstand zu leisten. Selbst die Kardinäle übten nicht den mindesten Einfluss auf seine Politik, aber sie mussten ihn auf seinen Kriegszügen begleiten. Zwar waren sie dann mittags und abends Gäste am Tisch Sr. Heiligkeit, aber die Mühsal des Feldzuges erschien ihnen unerträglich[2]). Der Abfall im Kardinalskollegium wurde sicherlich zum Teil durch die Gewaltsamkeiten des Papstes provoziert, der den Vorstellungen des gefangenen Kardinals von Clermont die Antwort entgegensetzte: „Beim Blute Christi, wenn er mich erzürnt, werde ich ihm den Kopf abschlagen lassen auf dem Campo di fior[3]).“ Und auf die Verwendung der Kardinäle erwiderte er zornig, ob sie Lust hätten, dem Gefangenen in Castel Sant'Angelo Gesellschaft zu leisten[4]). Nicht viel besser war oft die Behandlung kaiserlicher und königlicher Abgesandter. Julius hat es selbst beschrieben, wie er mit dem französischen Botschafter, dem edlen und kenntnisreichen Alberto da Carpi, in einer stürmischen Audienz umgegangen ist[5]): „Ich habe ihm erklärt, dass ich seinen König für meinen offenen Feind ansehe, dass er mir weiter nichts zu sagen brauche, und habe ihn mir dann vom Halse geschafft.“ Und dass dies nicht auf die glimpflichste Weise geschehen, hat ein anwesender Kardinal ausdrücklich bezeugt. Wenn Vertreter fremder Mächte und hohe Würdenträger der Kirche von dem cholerischen Papst gelegentlich so schlecht behandelt worden sind, wen kann es wundernehmen, dass auch Michelangelo mit einem solchen Manne ernstliche Zerwürfnisse hatte?

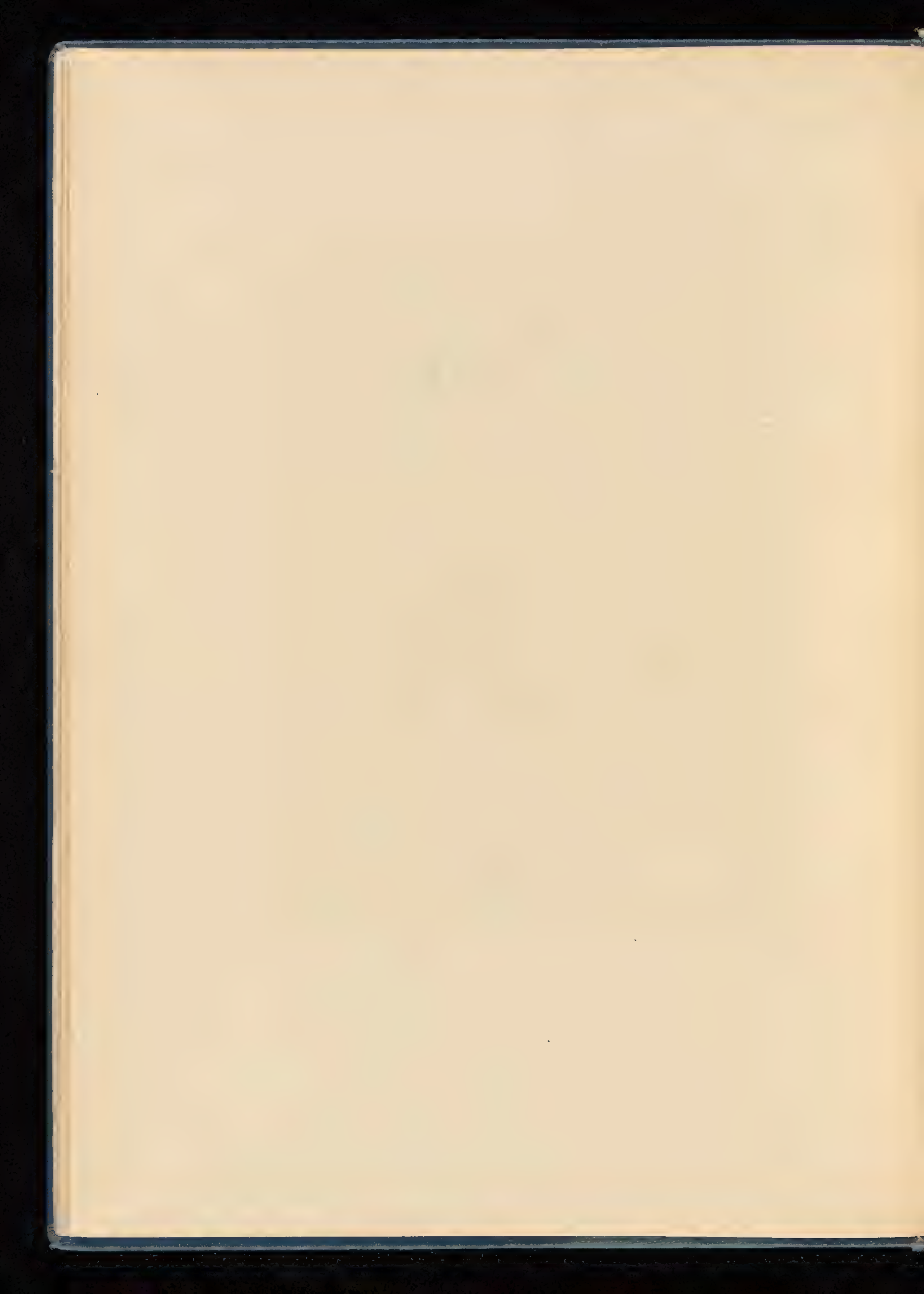
Julius II. und Federico Gonzaga

Die weicheren Züge im Charakter Julius II. haben sich in seinen letzten Jahren vor allem im Verkehr mit dem kleinen Federico Gonzaga [Abb. 11] gezeigt, den er so ins Herz geschlossen hatte, dass er ihn von Raffael in der Stanza della Segnatura porträtieren liess, dass er mit ihm an einer Tafel speiste, mit ihm Karten spielte und Ausflüge machte und in seiner schweren Krankheit im Spätsommer 1511 nur von ihm Nahrung annahm[6]). Seltsame Dinge ereigneten sich damals am Krankenbett Seiner Heiligkeit. Kein Arzt konnte es ihm recht machen, und weder Güte noch Gewalt hatten ihn zwingen können, Speise zu sich zu nehmen[7]).

[1]) Sanuto XI, 642. E omnipotente col papa, sa soportar rabuffi, inzurie, etiam bastonate.
[2]) Sanuto XI, 781: (i cardinali) non ponno più durar le fatiche; viveno perhò a spexe dil papa perchè disnano e cenano con il papa; ma sono strachi.
[3]) Sanuto X, 761.
[4]) Sanuto X, 856. Vgl. Albèri a. a. O. III, p. 21 u. 22.
[5]) Brosch a. a. O. p. 349 (9. Juli 1510). Der unglückliche Gesandte von Orvieto, der im Februar 1511 bei Julius II. in Bologna weilte, schrieb verzweifelte Berichte in die Heimat: „Al papa non si pò parlar et non vole udire cose nisciuna, et fa li più belli rabuffi che facesse mai. Et non trovo nisciuno che voglia parlar più al papa dè facti nostri, nè Cardinali nè prelati, nè signor Marco Antonio nè Messer Sebastiano Paolo, nè veruno; et uno che per molto mio pregare n'à parlato, a receputo uno grande rabuffo con dirli: l'amasciatore è una bestia ..... mi fa romper la fantasia omni giorno. Herausg. von Fumi im Arch. della soc. Rom. XIV (1851) p. 138.
[6]) Luzio a. a. O. 526.
[7]) Vgl. die Depeschen des Lippomano vom 24., 27. und 29. August 1511 bei Narducci, Li nuptiali di Marco Antonio Altieri p. IX u. X.



Abb. 11 FRANCESCO FRANCIA: BILDNIS DES FEDERICO GONZAGA
LONDON, SAMMLUNG A. E. LEATHAM



Endlich besserte sich sein Zustand und bald auch seine Laune. „Ich bin zufrieden, eine Suppe mit dir zu essen“, sagte er zu einem der Anwesenden. Die Ärzte waren einverstanden, die Suppe wurde hergerichtet, der Wein auf den Tisch gestellt. „Lass mich trinken“, sagte der Papst, ergriff die Flasche, leerte sie auf einen Zug und sagte lächelnd zu dem verblüfften Tischgenossen: „Jetzt iss du das Brot.“ Der Papst zeigte sich damals so störrisch und jeder Behandlung so unzugänglich, dass seine verzweifelte Umgebung ihn oft allein liess; sein Zustand schien zeitweise hoffnungslos, so dass selbst die Wachen ihren Platz verliessen. Da kamen durch die offenen Thüren einfache Leute aus dem Volk hereingeschlichen, suchten und fanden ihren Weg durch das Labyrinth des Vatikans in das Schlafgemach des Papstes und sahen erschüttert den Gefürchteten mit geschlossenen Augen regungslos auf seinem Lager ausgestreckt[1]).

Kleine Charakterzüge Julius II.

Die Römer hatten allen Grund, diesen königlichen Pontifex[2]) zu lieben, der, wie Luther bezeugt, ein trefflich hart Regiment führte[3]), Angebern und Schmeichlern sein Ohr verschloss[4]) und gerne mit dem Volk persönlich in Berührung kam. Als er im Jahre 1506 in der Nähe von Bologna einen seiner beliebten Ausflüge machte, bot ihm eine arme Frau geröstete Kastanien dar und wurde dafür reichlich beschenkt[5]). Nach einer Truppenschau im Hof des Belvedere im Jahre 1510 sorgte Julius selbst dafür, dass die Soldaten zu essen und zu trinken bekamen[6]), und nach der Vertreibung der Franzosen im Juli 1512 schenkte er den Gefangenen Roms die Freiheit[7]). So wohl er es verstand, seinen Schatz in der Engelsburg gefüllt zu halten[8]), so freigebig und gastfrei war er von Natur[9]). Einfach in Umgangsformen und Lebensgewohnheiten, lud er diesen ein, ein Glas Malvasier mit ihm zu trinken[10]), jenen, eine köstliche Melone mit ihm zu verspeisen[11]), und häufig behielt er die Gesandten nach den Audienzen zur Tafel bei sich. Vor allem aber schätzten die Römer seinen schlagfertigen Humor. Man wusste, dass er den deutschen Kaiser „das nackte

[1]) Paris de Grassis ed. Frati p. 295: Sic ianuae et ingressus omnes publice patebant etiam popularibus, qui ad ipsum usque lectum, ubi Pontifex non videns, nec loquens semivivus cubabat.
[2]) „Real Pontefice“ wie er sich selbst einmal genannt hat. Sanuto X, 762.
[3]) A. Hausrath, Martin Luthers Romfahrt, Berlin 1894 p. 71.
[4]) „Maledicis minime inquirebat nec delatoribus dabat aures“ sagt Raphael Volaterranus in seiner ungedruckten Monographie Julius II. Cod. Vat. Ottobon. 2377 f. 235. Vgl. Anhang II.
[5]) Ghirardacci, Storia della città di Bologna III manoscr. p. 1289: Essendogli da una semplice donna presentate alcune castagne secche, volentieri le accettò e familiarmente le distribui alli circostanti, e vedute partirsi le due navi, fece donare 12 Ducati alla Donna che le aveva presentate.
[6]) Sanuto X, 653.
[7]) Sanuto XIV, 470: Il Papa ha lassato tuti pregioni che erano in Roma e per la vita, salvo per debito.
[8]) Studi e Documenti di Storia e diritto XIII (1892) p. 303.
[9]) Ausdrücke wie „lo tene a disnar con lui — disnò è cenò col papa — il papa mandò per lui acciò cenare con soa Santità“ begegnen uns immer wieder bei Sanuto. Vgl. u. a. X, 746, 869, 879. XI, 51.
[10]) Paris de Grassis ed. Döllinger a. a. O. p. 429.
[11]) Sanuto X, 653: Hessendo apresentati certi meloni soa Santità, disse vuy vederete si sono boni et cenerete con nuy.

Kind“ nannte[1]) und den Herzog von Ferrara „Mulciber“[2]) und man erzählte sich alle die drastischen Wortspiele und Vergleiche, mit denen er sein Verhältnis zu Franzosen, Spaniern und Venezianern zu charakterisieren pflegte[3]).

So ist dieser Rovere-Papst trotz aller seiner Verirrungen vielleicht der volkstümlichste Mann gewesen, der je die Tiara getragen hat. Er war nicht nur ein tüchtiger und glücklicher Regent, nicht nur ein kluger Kopf und ein grosser Charakter, sondern auch in seiner Erscheinung ein Auserlesener unter den Menschen, würdevoll wie ein Hoherpriester und gebietend wie ein Imperator. Als noch nicht der lange weisse Bart, den seit Jahrhunderten kein Papst mehr getragen hatte, den energischen Mund mit der vortretenden Unterlippe umrahmte, da konnte man wohl diesen Priesterkopf mit der mächtigen Stirn, der stark vorspringenden Nase, den kleinen blitzenden Augen dem Bilde des grossen Caesar vergleichen; da schien in diesem ehernen Antlitz die Zeit mit festen Zügen das ganze sturmbewegte Leben des Feldherrn-Papstes eingegraben zu haben.

Porträtdarstellungen Julius II. Die Bronzestatue Michelangelos

So sah noch Michelangelo den Papst im Jahre 1506 in Bologna, als er das Modell für die Kolossal-Bronzestatue schuf, deren Vollendung und Aufstellung in einer Marmornische über dem Hauptportal von San Petronio der Rat der Vierzig am 21. Februar 1508 nach Rom gemeldet hat[4]). Die Statuen Innocenz VIII. in St. Peter zu Rom und Julius III. neben dem Dom in Perugia geben uns ein Vor- und ein Nachbild des Meisterwerkes Michelangelos, das die Bentivoglio am 30. Dezember 1511 herabstürzen liessen[5]), nachdem schon vorher die Stuck-Statue des Papstes auf dem Balkon des Stadthauses in schimpflichster Weise zerstört worden war. Julius beklagte sich bitterlich über die

[1]) Sanuto X, 79: Con l'imperador lo stima „infantem nudum“, ma ben stima li Electori et la Elemagna.

[2]) Carpesanus bei Martène a. a. O. p. 1286.

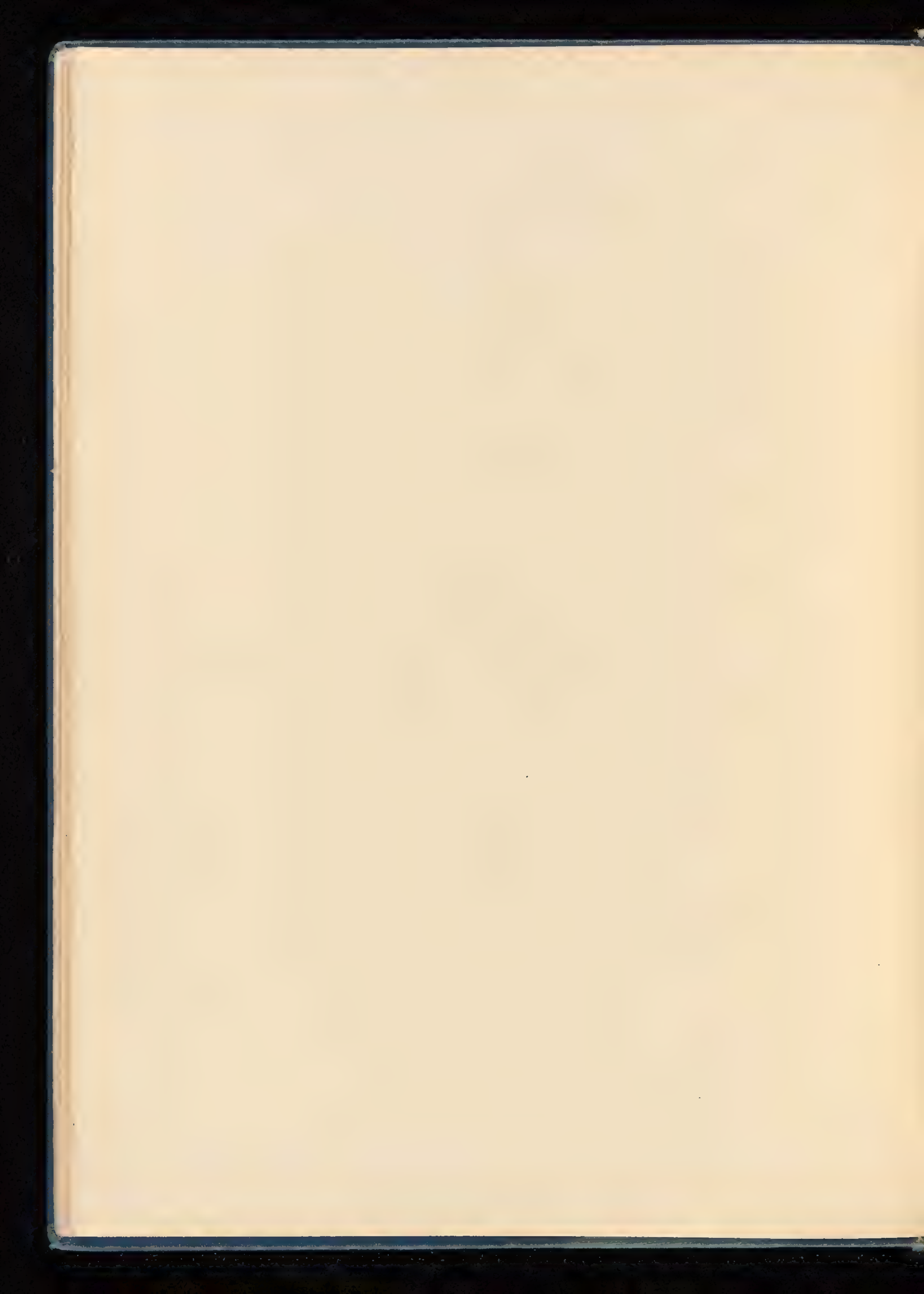
[3]) Von Ludwig XII. sagte er u. a.: Iste Gallus vult omnes gallinas per se. (Sanuto X p. 539.) Weit drastischer drückte er sich ein andermal aus. Vgl. Sanuto XI, 722. Von Spanien sagte er: questo re ispano vol tenir il pè ni do scarpe. Sanuto X, 829. Über die guten Beziehungen zu Venedig äußerte er sich am 20. Juni 1512: Il Papa rasonando disse che San Piero e San Marco erano stà amichi, ma che San Marcho de' de sgrinfe a li coioni di San Piero e San Piero non stè saldo, ma hora è fati una cossa medema. Ein andermal im Juli 1510, als die Beziehungen zu Venedig sich gebessert hatten, sprach der Papst die Absicht aus, der Inselstadt einen Besuch zu machen, „a veder quel bucintoro“. Vgl. auch die schmeichelhafte Titulatur der Markgräfin von Mantua, Isabella d'Este bei Sanuto X, 761.

[4]) Gozzadini, Di alcuni avvenimenti in Bologna in den Atti e memorie della R. Dep. di stor. patr. per le prov. di Romagna 1885/86. Ser. III Bd. 4 p. 157. Vgl. B. Podestà, Notizie intorno alle due statue erette in Bologna a Giulio II., Bologna 1868, p. 11 u. 23. Eine immer noch sehr kurze, aber wichtige Beschreibung der Statue findet sich in der jüngst von Mazzatinti herausgegebenen Chronik von Bologna, genannt die „Novacula“. E. Calzini teilt in der Rassegna bibliografica V (1902) p. 76 die Beschreibung mit: La prima se fu che feze metre la efigia dela Santità dal dito papa de bronze facta masicia et de naturale, la quale fezo M. Michele Agnelo fiorentino, a sedere in cadrega, come suove corone in testa, aparato in pontificalo, come so manto e chiave le quale tenea sopra al so zenochie stanco in mano stancha; come l'altra deva la benedicione; int ma capela marmorina, facta nela faciata del dito Sam Petronio so protetore, di verse la suoa piacia, in meze a dita faciata, sopra la suoa porta grande, aprese al tecto, come uno suo epitafio che dicea: — Julius · Secundus · Pontifex · Maximus etc. —

[5]) Podestà a. a. O. p. 19.

Abb. 12

PORTRÄT JULIUS II.
KREIDEZEICHNUNG MICHELANGELOS IN DEN UFFIZIEN



ihm zugefügte Schmach[1]), aber er hatte das Verhängnis seiner Statue selbst heraufbeschworen. Derselbe Mann, der sich aus Ehrfurcht vor der Kunst geweigert hatte, das verhasste Bild seines Vorgängers im Appartamento Borgia herabschlagen zu lassen, hatte, seinem Zorn gegen die Bentivoglio freien Lauf lassend, der langsamen Zerstörung ihres Palastes keinen Einhalt gethan[2]). Und dieser Palast mit seinen Säulenhöfen, Gärten, Türmen, Prunkgemächern und Fontänen gehörte zu den herrlichsten Terracottabauten Italiens und war, wie heute noch die Bentivoglio-Kapelle in San Giacomo Maggiore, mit Gemälden von Francia und Costa und zahllosen anderen Künstlern geschmückt[3]). Als Ginevra Sforza, die stolze Gattin Giovannis, die Zerstörung des Palastes erfuhr, welcher alle Erinnerungen der Vergangenheit und alle Hoffnungen der Zukunft umschloss, brach ihr vor Jammer das Herz. Was Wunder, dass der Anblick dieser Trümmerstätte ihre heimgekehrten Söhne mit so grimmigem Zorn erfüllte, dass sie die Festung des Rovere-Papstes schleiften und seine Statue vernichteten, die nicht nur die geweihte Stätte der Aufstellung und die Persönlichkeit des Dargestellten, sondern auch die Ehrfurcht vor dem Künstler, der sie schuf, für alle Zeiten vor Zerstörung hätte schützen sollen.

Michelangelo, der es hasste, in einèm Bilde irgend welcher Art das individuell Beschränkte einzelner Persönlichkeiten festzuhalten, hat sich niemals wieder bereit finden lassen, einen der vielen Päpste zu porträtieren, deren Diener er gewesen ist. Und nicht einmal eine Skizze[4]), nicht eine Nachbildung, nicht eine ausreichende Beschreibung hat sich von dem Erzbilde Julius II. erhalten, welches doch berufen schien, für alle Zeiten die Vorstellung der Nachgeborenen von dem grössten Renaissance-Papste zu bestimmen.

Raffaels Porträtdarstellungen Julius II. in den Stanzen

Aber nicht nur die Titanenkräfte Michelangelos verzehrten sich im Dienst

[1]) Podestà 22 Anm. 2. Unter den schwersten Verbrechen der Bolognesen gegen ihn führte Julius selber auf: »lo haver guasto la statua sua la quale esso havea facto fare de suoi denari, mentre avrebbe dovuto toccare ai Bolognesi di farla in memoria sua a loro spese.“

[2]) Dieser Sachverhalt ergiebt sich aus einem Schreiben der Vierzig an den Bologneser Gesandten in Rom am 15. Mai 1507, wo es heisst: Per la prima tu ce scrivi, il Nostro Signore haver resposto non accadere parlare più de protectione alchuna delli Bentivogli, et che se debbia attendere ad desolare a fundamentis la casa, facendo Sua Beatitudine demostratione de essere molto animata ad ogni extrema loro punitione siccome richedeno li demeriti suoi. Herausgegeben von Gozzadini a. a. O. in den Atti e mem. per la Romagna III Ser. 4 (1885/86) p. 147, Doc. VII.

[3]) Vgl. die sorgfältig gesammelten Notizen über den Glanz und die Zerstörung des Bentivoglio-Palastes bei Gozzadini a. a. O. p. 87 ff. Die ausführlichste, soweit ich sehe noch ungedruckte Beschreibung des Palastes giebt Cherubino Ghirardacci a. a. O. III p. 1325—1330.

[4]) In der Malcolm Collection (Descriptive Catalogue, London 1876, p. 22 Nr. 62) wurde dem Michelangelo ein Blatt mit zwei Federzeichnungen zugeschrieben, welche einen thronenden Papst darstellen und als Studien für die Statue in Bologna gegolten haben. Springer I, 153 hat diese Zeichnung auf das Julius-Denkmal bezogen. Justi, Michelangelo 244, Anm. 3 spricht die Zeichnung mit Recht dem Michelangelo ab und vermutet mit Recht in der Papstfigur Paul III. Nerino Ferri hatte das Glück, unter anderen Zeichnungen Michelangelos in den Uffizien auch das Profilporträt eines Papstes zu entdecken. (Miscellanea d'arte I [1903] p. 75 u. 76), Ferri identifizierte den Kopf mit Julius II. [Abb. 12]. Gegen Julius spricht nur die herabhängende Nase, für ihn die vortretende Unterlippe, die weder Clemens VII., noch Paul III., noch Julius III. aufzuweisen haben, die gleichfalls einen langen Bart getragen haben. Auch eine grosse Ähnlichkeit mit Raffaels wenig früher gemaltem Julius-Porträt in den Stanzen ist nicht abzuleugnen, und nach dem Stil wäre die Zeichnung gleichfalls in diese Periode zu setzen.

des Rovere-Papstes, auch Raffaels freundlicher Genius hat sich zum Herold seines Ruhmes gemacht. Allerdings war der Aufwand, welchen der Urbinate für seine Porträtdarstellungen Julius II. gemacht hat, ein viel einfacherer; aber die Vorstellung, welche er geschaffen hat, sollte den Wechsel der Zeit überdauern. Dreimal hat er ihn in den Stanzen gemalt, thronend, von seinem Hofstaat umgeben, dann getrennt vom Gefolge am Faldistorium knieend und endlich auf seinem Tragsessel hoch über der Menge dahinschwebend. Alle diese Bildnisse zeigen Julius II. schon mit dem Bart, den er sich nach seinem zweiten Einzug in Bologna — am 22. September 1510 — hatte wachsen lassen[1]), aber keins von ihnen hat in der Volksphantasie Wurzel gefasst, obwohl gerade der knieende Papst in der Messe von Bolsena in der edlen Darstellung der höchsten persönlichen Autorität unter allen Papstbildnissen nicht seines gleichen findet. Aber es fehlt diesen drei Porträtdarstellungen die psychologische Durchbildung des Charakters, man möchte sagen, sie seien nach flüchtigen Skizzen gemalt, die Raffael vom Zufall erhaschte, wenn er den Statthalter Christi in St. Peter oder in der Sixtinischen Kapelle amtieren sah.

Porträt Julius II. im Palazzo Pitti

Um aber das weltberühmte Porträt malen zu können, welches jetzt im Palazzo Pitti hängt, muss Raffael mit Julius II. intimer verkehrt haben, es muss ihm gelungen sein, den ruhelosen Mann, für Augenblicke wenigstens, in den Lehnsessel zu bannen, auf welchem wir ihn in tiefes Sinnen verloren noch heute wie lebendig vor uns sitzen sehen. In solchen Momenten hat Raffael nicht nur die äussere Erscheinung des Papstes festzuhalten versucht, er hat vielmehr geforscht, bis sich ihm auch die Seele dieses gewaltigen Mannes geöffnet hat. Aber nicht als eine Frucht mühevollen Ringens mit dem Stoff, unablässigen Befragens der harten Natur Julius II. erscheint das Meisterwerk Raffaels, — wir meinen, der Urbinate habe den Papst in einem stillen Augenblick völliger Selbstvergessenheit belauscht und diesen Augenblick für immer festgehalten. Es war eine Eigentümlichkeit Julius II., schreibt ein Chronist der Zeit, seine Pläne sorgfältig zu verheimlichen und sie nur den Beteiligten in letzter Stunde kund zu thun. Aber wenn er dann in Gedanken versunken dasass oder auf und ab ging oder betete, dann konnte er den Sturm der ihn überflutenden Gedanken nicht immer in

[1]) Paris de Grassis ed. Döllinger, Beiträge III p. 400. Pontifex ab eo, quod Bononiam ex urbe ingressus est, nunquam barbam totondit. Vgl. Frati 193, 213, 240, 262. Siehe die weitere Litteratur über diesen viel bewunderten Bart bei Pastor III, 658 Anm. 4. „Cum la barba che pare un orso" (Luzio Federico Gonzaga 569) erscheint Julius II. auch in dem Porträt des Conte Bruschi in Corneto, wo Julius II. in der Tracht dargestellt ist, die er während der Belagerung von Mirandola trug: über der braunen Rüstung ein weisser Mantel mit breitem, dunkelbraunem Pelzkragen, der Kopf bedeckt mit einer riesigen Kappe aus weissem Schafpelz. Das interessante Porträt ist in kalten Farben und harten Umrisslinien auf Leinwand entworfen und nicht wie man angenommen hat (Klaczko, Jules II p. 281) ein Original, sondern eine viel spätere Kopie. Gemalte Medaillen Julius II. finden sich zuweilen in den Büchern seiner Geheimbibliothek, so in einem Thucydides (Abb. Mélanges 1888 Pl. XI, 4) und in einem Lactantius (Cod. Vat. 219), die ihn beide bartlos zeigen. Ebenso auch eine Medaille im Cod. Vat. 1682. Vgl. Abb. 9 p. 28. Auf seinen zahlreichen Medaillen erscheint Julius nur ein einziges Mal mit dem Bart. Vgl. Trésor de Numismatique. Médailles des Papes. Pl. IV, 5. Armand I p. 104. Vgl. auch Vasari III. 535. Sanuto VI, 493 u. Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. III Tav. XXXV, 5 p. 140. Arch. stor. dell'arte I (1888) p. 150. Das Gemälde in Corneto wurde von Klaczko a. a. O. zuerst reproduziert.



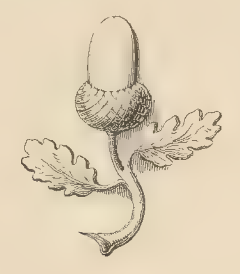
Abb. 13 HOLZTHÜR MIT DEM WAPPEN JULIUS II. IM PALAZZO COMUNALE ZU BOLOGNA

sich zurückdrängen, und er verriet die innere Erregung durch ein leises Murmeln[1]).

So selbstlos sich der Künstler auch bemühen mochte, treu und naturwahr zu schildern, so deutlich kommt doch sein Naturell in dem freundlichen Takt zum Ausdruck, mit dem er die Falten geglättet hat, welche unüberwundene Leidenschaften in das Antlitz des Rovere-Papstes gegraben hatten. Ein milder Abendfriede verklärt die würdige Erscheinung des greisen Hohenpriesters. Was würden wir darum geben, könnten wir diesem schlichten Bilde des Urbinaten Michelangelos Bronzestatue des dräuend-segnenden Priesterkönigs mit Mantel und Tiara gegenüberstellen. Welch einen Einblick würden wir gewinnen in das Naturell der beiden Meister, wie würden sich uns in der Statue des Florentiners gerade die Charaktereigenschaften Julius II. offenbaren, deren Darstellung wir im Gemälde des Urbinaten vermissen! Aber selbst des Rovere-Papstes vielgepriesenes Glück gewährte ihm nicht einen solchen Triumph. Die Erzstatue in Bologna ist gleichsam das Opfer gewesen, welches er der Unbeständigkeit menschlicher Dinge gebracht hat[2]). Und doch sind beide, Raffael und Michelangelo, die Herolde seines Ruhmes geworden und die glänzendsten Verteidiger seines persönlichen Charakters. Denn alles ist vergangen, was Julius an politischen Erfolgen erstrebt und errungen hat im Martyrium seiner zehn Regierungsjahre, und nur die Werke der Künstler, die er um sich zu sammeln und an sich zu fesseln verstand, haben den ewigen Wandel der Zeiten überdauert.

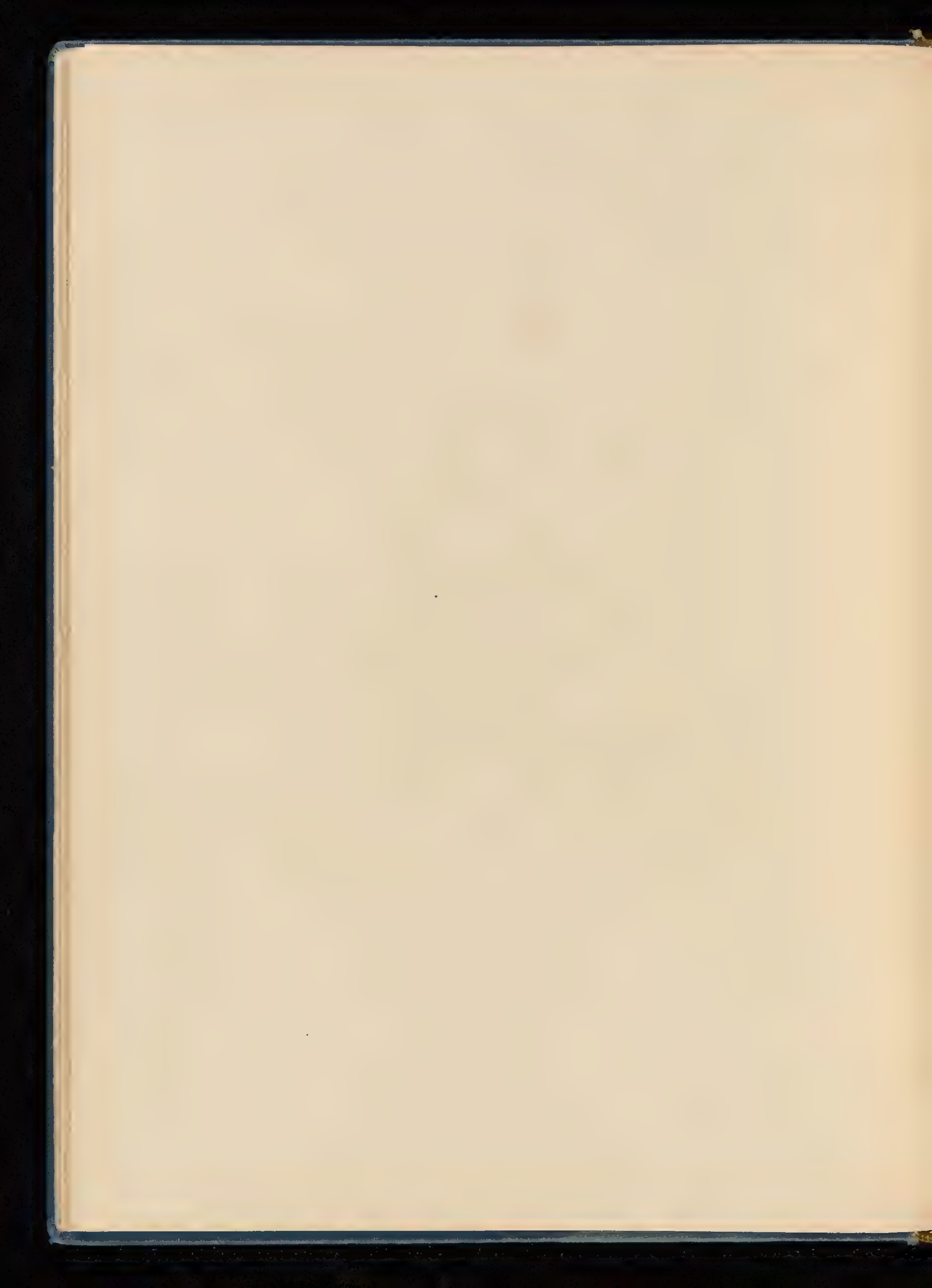
[1]) Fr. Carpesanus, Comment. suor. temp. bei Martène Vet. script. ampl. coll. V, 1286: Erat peculiare Julio, sua consilia superstitiosius tegere, nec nisi necessario et ad tempus pandere: Verum cum cogitabundus vel sederet, vel deambularet, vel oraret, non poterat fluctuantis animi aestus intra pectoris alveolum ita comprimere, quin vel levi susurro aliquando indicaret.

[2]) Nur eine einzige Erinnerung an Julius II. hat sich noch im Palazzo comunale in Bologna erhalten. Wenn man die sogenannte Bramante-Treppe hinaufsteigt, gelangt man im zweiten Stock in den Saal der Farnese, an dessen Ende links eine Thür in die frühere Capella Palatina (heute Ufficio della prefettura) führt. Dies Portal ist von einem prächtigen Marmorrahmen eingefasst. Die Pilaster sind mit Eichenlaub verziert und oben am Fries des Thürsturzes rechts und links sieht man das Rovere-Wappen gemeisselt. Auch die ursprüngliche, zweigeteilte Thür hat sich noch erhalten [Abb. 13]. Dass Bramante im Auftrag Julius II. in Bologna gearbeitet hat, beweist ein Rechnungseintrag in den Volumi introitus et exitus Camerae Apostolicae di Giulio II. unter dem 29. Dezember 1506. Vgl. Zahn, Notizie artistiche dall'archivio segreto Vaticano im Arch. stor. Ital. Serie III (1867) p. 180. Schon als Legat von Bologna hatte Giuliano della Rovere im Jahre 1487 die alte Kathedrale San Pietro restaurieren und mit einem Porticus schmücken lassen, wie eine Inschrift bezeugt, die Ciacconi giebt a. a. O. III, 46.



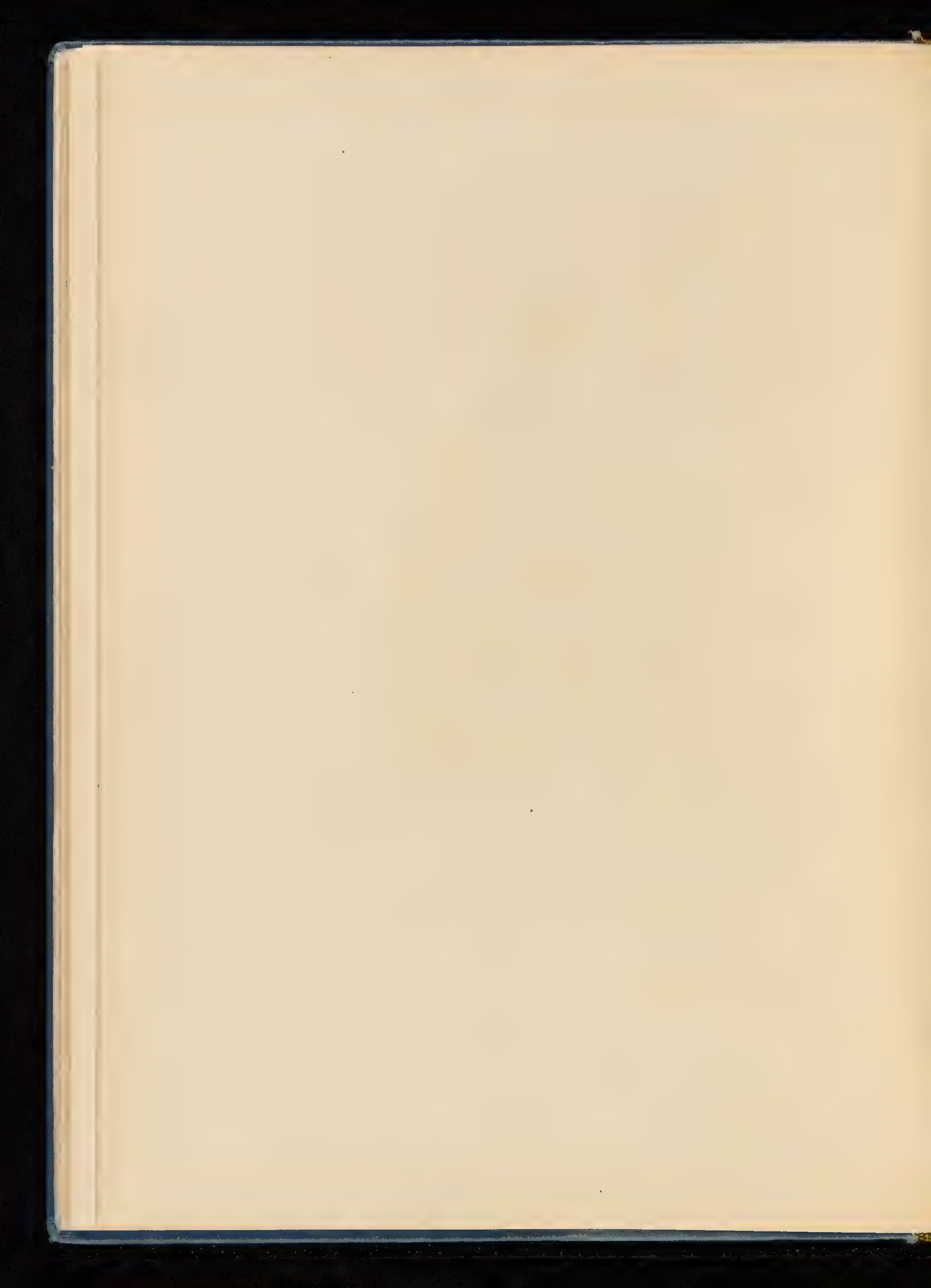
ABSCHNITT II

JULIUS II. UND DIE KUNST





TIARA JULIUS II.





MARMORDEKORATION AUS DER KAPELLE CARAFFA IM DOM ZU NEAPEL

KAPITEL I • DER PAPST ALS BÜCHERSAMMLER UND SEIN VERHÄLTNIS ZUR LITTERATUR

„Gieb mir ein Schwert in die Hand, ich bin kein Gelehrter," hatte Julius II. dem Meister seiner Bronzestatue in Bologna geantwortet, als dieser vorschlug, ein Buch in seine Linke zu legen, vielleicht um durch dies Sinnbild geistiger Kultur die drohende Gebärde der segnend erhobenen Rechten zu mildern[1]). Der Rovere-Papst hätte sein persönliches Verhältnis zu der grossen humanistischen Bewegung, die damals ganz Italien erfüllte, nicht schärfer charakterisieren können, er hätte es nicht deutlicher aussprechen können, dass Feldherrnruhm und Länderbesitz ihm mehr bedeuteten, als alle Erkenntnis der Weisen.

Bildungsgang des Giuliano della Rovere

Allerdings hatte Giuliano della Rovere im Jahre 1468 in Perugia studiert[2]), in dem Franziskanerkloster neben San Bernardino, welches Duccio wenige Jahre früher mit seiner unvergleichlichen Fassade geschmückt hatte. Er liess in der heute verfallenen Klosterkirche von San Francesco im September 1506 ein feierliches Hochamt halten, als er auf seinem ersten Zuge gegen Bologna die Hauptstadt Umbriens berührte, in dankbarer Erinnerung jener Jugendtage, als er in die Wissenschaften eingeführt wurde und als einfacher Student der Theologie seine glänzende Laufbahn begann[3]). Als Kardinal liess der Nepot des gelehrten Sixtus in beiden Palästen, die er nacheinander bei SS. Apostoli und S. Pietro in Vincoli bewohnte, einen Bibliotheksraum einrichten und mit Gemälden schmücken[4]),

Bibliotheken in SS. Apostoli und S. Pietro in Vincoli

[1]) Vasari und Condivi erzählen den Hergang fast mit denselben Worten. Ausgabe von Frey p. 80 u. 83.

[2]) Das Jahr ist uns aus einem Eintrag Giulianos in eins seiner Bücher (Cod. Vat. Lat. 1342) bekannt geworden, welches F. Patetta (Bullettino di Diritto Romano 1891, p. 31) entdeckt hat. Es lautet: „Hanc Institutam emi ego Julianus Saonensis de Rovere dum veni Perusiam gratia studii, pretio ducatorum cinque auri anno MCCCCLXVIII° dieq. XV mensis aprilis." Vgl. Léon Dorez in der Revue des Bibliothèques VI (1896) p. 98.

[3]) Paris de Grassis ed. Frati p. 44: Eadem die (17. Sept. 1506) Papa mihi mandavit ut praeparari facerem missam solemnem de domenica sequenti, quae erit vigesima dies septembris in Ecclesia sancti Francisci Conventualium, ex eo, ut dixit, quia in loco illo olim ipse initiatus fuit in literis et professione ecclesiastica, ibidem vitam agens scolasticam et simplicem.

[4]) Albertini ed. Schmarsow p. 35. Ebendort wird auch gesagt, dass er als Papst die Bibliothek in St. Peter ausschmücken liess.

ja wir besitzen sogar noch einen Katalog seiner Bücher. Die Kirchenväter und andere theologische Werke, die lateinischen Klassiker, die italienischen Humanisten prangten in herrlichen Einbänden aus Leder und Samt im Studio des zukünftigen Papstes[1]).

Julius II. hat es nie vergessen, dass er der Neffe und Nachfolger des Gründers der Vaticana war. In der Inschrift des von ihm gestifteten Denkmals Sixtus IV. liess er diesen Ruhmestitel seines Oheims nicht unerwähnt; in der Disputa musste Raffael sein Bild neben den grossen Theologen der Kirche anbringen. Ja, was Julius Michelangelo versagt, liess er sich von dem Urbinaten gefallen, der ihn gleichfalls in der Stanza della Segnatura gemalt hat, das Dekretalienbuch mit der Linken einem knieenden Theologen überreichend.

Geheimbibliothek Julius II.

Natürlich wanderten auch die Bücherschätze des Kardinals Giuliano bei seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl in den Vatikan; sie wurden allmählich durch neue Prachtbände und zahlreiche Widmungen von Dichtern und Gelehrten vermehrt und fanden in besonderen Räumen im dritten Stock des alten Palastes die glänzendste Unterkunft. Diese Geheimbibliothek Julius II. ist von seinen Zeitgenossen mehrfach genannt und beschrieben worden. Bembo rühmt im Jahre 1512 in einem Briefe an den Papst die Schönheit und Bequemlichkeit der Räume, den Marmorschmuck und die herrliche Fernsicht, welche man von den Hochsitzen der Fenster genoss[2]). Albertini, welcher die hohe Lage der Bibliothek unweit der Sixtinischen Kapelle bestätigt, preist die Schönheit der Ausmalung mit Planeten und Himmelszeichen und die Pracht der Säle, Gemächer und Korridore ringsumher[3]). Vasari aber weiss von einer Wandelhalle zu erzählen und von einem Vogelhaus neben dem Dach, wo Baldassare Peruzzi in Chiaroscuro die zwölf Monate und ihre Beschäftigungen und zahlreiche Ansichten von Häusern, Theatern und Palästen gemalt hatte[4]). Alle diese Pracht scheint schon zu Grunde gegangen zu sein, als das dritte Stockwerk der Loggien gebaut wurde, aber im vorigen Jahrhundert las man hier

[1]) L. Dorez, La bibliothèque du pape Jules II. in der Revue des Bibliothèques VI (1896) p. 97 ff.

[2]) E. Müntz, La bibliothèque du Vatican. Paris 1886, p. 7. Ad illam egregiam Bibliothecam Vaticanam ab iis, qui fuerunt ante te, Pontificibus maximis comparatam, addis, adjungisque alteram non illam quidem librorum numero, sed cum eorum quibus est referta, probitate atque praestantia, tum loci commoditate amoenitateque propter elegantiam marmorum et picturarum, speculasque bellissimas quas habet, ad usum Pontificum multo etiam amabiliorem. Vgl. Pastor III p. 756.

[3]) Ed. Schmarsow p. 34 u. 35: Est praeterea biblioteca nova secreta perpulchra (ut ita dicam) Pensilis Julia, quam tua beatitudo construxit signisque planetarum et coelorum exornavit, additis aulis et cameris ornatiss. atque deambulatoriis auro et picturis ac statuis exornatis non longe a capella Syxtea. Zweifellos sind die „signa planetarum et coelorum“ als Gemälde zu fassen, wie Schmarsow gethan hat und nicht als Astrolabien. (Vgl. Wickhoff im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung. XIV, 56, Anm. 1.) Die Globen aus der Bibliothek des Papstes, von denen Isabella d'Este Kopien zu besitzen wünschte, befanden sich in der Vaticana, wie aus dem Ausdruck: „Lo superiore della libreria li tiene“ und aus Albertini 34, 9 hervorgeht. (Vgl. Cian im Giornal. di lett. Ital. XXXIII, 37.)

[4]) Ed. Milanesi IV, 592. Im März 1509 malte auch Lorenzo Lotto in der Nähe der Privatbibliothek Julius II. (vgl. Lanciani, Storia degli scavi di Roma I, 145) und gleichzeitig erhielt Giovanni da Udine hundert Dukaten für seine Malereien „in camera bibliothece“. Vgl. Zahn, Notizie artistiche dall'arch. secr. Vat. im Arch. stor. Ital. Ser. III, 1 (1867) p. 181.

oben in einem verlassenen Korridor noch eine Inschrift, in goldenen Lettern auf blauem Grunde[1]), welche besagte, dass Julius II. im sechsten Jahre seines Pontifikats diese Stätte sich erwählt habe, um von den Geschäften des Tages auszuruhen, fern von der Welt und ihrem Geräusch. Hier oben also, durch eine besondere Treppe von den Gemächern neben der Nikolauskapelle aus leicht erreichbar, lag die „Biblioteca secreta" Julius II.; hier oben verbrachte der greise Pontifex in der schlechten Jahreszeit die kurzen Stunden seiner Ruhe, während er sich im Sommer gerne in den Belvedere zurückzog[2]), wo er sich in einem schattigen Orangenhain einen noch herrlicheren Musentempel gegründet hatte.

Aber die ohnehin sehr beschränkte Anzahl von Büchern war nicht die Hauptsache in dieser Rovere-Bibliothek. Bücher waren ja der unerlässliche Schmuck eines jeden Renaissance-Studio, aber werden sie von den grossen Herren jemals viel gelesen worden sein? Von Julius sagt Raffael Maffei, der dem Papst seinen berühmten Kommentar gewidmet hat, ausdrücklich, er habe den Wissenschaften so fern gestanden, dass er nicht einmal die Titel der Bücher las, die ihm zugeeignet wurden[3]). Und ein Gleiches geht aus Bembos Worten in demselben Briefe hervor, in welchem er die Ausstattung der Bibliothek des Papstes preist[4]): „Obwohl es stets eine Eigenschaft Eures Charakters gewesen ist," heisst es hier, „Eure Energie nur an die Dinge zu setzen, die ihr mit soviel Beharrlichkeit, Kosten, Mühen und Gefahren erreicht habt, so ist es doch immerhin Eurer Einsicht und Grossmut würdig, die Sorge für das Gedeihen der Wissenschaften nicht zu vernachlässigen, die doch nicht nur nützlich sind, sondern auch zum Glück des Lebens unendlich viel beitragen." Diese Mahnung aber, welche erkennen lässt, dass bis dahin für die Litteratur wenig oder nichts geschehen war, richtete sich an den Papst im letzten Jahre seines Pontifikats, und so waren die Hoffnungen unerfüllt geblieben, die derselbe Bembo beim Regierungsantritt Julius II. in begeisterten Versen ausgesprochen hatte[5]).

Aber die Träger der geistigen Kultur eines Zeitalters bedürfen weit weniger des Schutzes der Mächtigen als die bildenden Künstler. Architekten, Bildhauer

[1]) Taja, Descr. del Palazzo Apostolico Vaticano p. 269: JULIUS II. PONT. MAX. SERIIS DIEI PARTIBUS PERACTIS REMISSIONIBUS LOCUM PROCUL A TURBA STREPITUQUE ORNAVIT PONT. SUI AN. VI. Taja sah überdies in diesem Korridor noch „alcuni egregi arabeschi, e altre gentilissime fantasie dell'eccellente pennello di Benedetto Bonfilio Perugino, o d'altro maestro di quella scuola".

[2]) „Mercoledì pò vespero fumo ad Belvedere, dove sta quasi continuo Nostro Signore" schrieb der Gesandte von Orvieto am 6. August 1511. (Vgl. Fumi im Arch. d. Soc. Rom. XIV. (1891) p. 153.) Im Belvedere wohnte auch Federico Gonzaga. (Luzio im Arch. d. Soc. Rom. IX (1886) p. 513 u. 524.

[3]) Brevi notizie storiche dei pontefici Giulio Secondo e Leone Decimo scritte da Raffaele Volaterrano Cod. Vat. Ottobon. 245 f. 235: A studiis et litteris omnino alienus: Doctosque propterea omnino negligebat. Libros ei dicatos ne titulo quidem tenus legebat sed statim ut rem supervacuam a se reiciebat.

[4]) Der Brief aus den Ep. Fam. Bembos (Lib. VIII, Tom. IV, 203) ist übersetzt und abgedruckt von Bossi, Vita di Leone X, Tom. IV p. 303. (Anhang der Dokumente.)

[5]) Pastor III p. 750.

und Maler brauchen Gönner, die ihnen Aufträge geben, praktische Zwecke, in deren Dienst sie sich stellen können; dem Dichter, dem Geschichtsschreiber, dem Litteraten ist seine Arbeit Selbstzweck. Natürlich ist auch die Entwicklung des geistigen Lebens eines Volkes von gewissen Grundbedingungen abhängig, aber seine Strömungen werden nicht vorwiegend durch Gunst und Ungunst der Herrschenden bedingt. Gedanken und Bedürfnisse, die in der Volksseele schlummern, verwandeln sich in Wort und That, wie sich ein Naturgesetz vollzieht; man kann sie fördern oder hemmen, aber nicht hervorrufen und auch nicht unterdrücken. So bereitete sich schon unter Julius II. das goldene Zeitalter der Litteratur vor; alle die glänzenden Namen Bembo, Sadolet, Castiglione, Ariost, Inghirami, Sigismondo de' Conti begegnen uns schon unter seinem Pontifikat, und neben ihnen zeichneten sich die Kardinäle Domenico della Rovere, Raffael Riario, Facio Santorio, Francesco Soderini, Domenico Grimani, Adriano von Corneto und Giovanni de' Medici als Beschützer der Künste und Wissenschaften aus[1]. Ja, die Tochter des Papstes, Madonna Felice Orsini, und sein Nepot Galeotto, beide von ihren Zeitgenossen aufs höchste gerühmt, sammelten einen Kreis von Künstlern und Litteraten um sich, wie Isabella d'Este in Mantua und Elisabetta von Montefeltro in Urbino. Zahllose Schmeichler und Lobredner niederer Ordnung drängten sich überdies an den Papst und seinen Neffen Francesco Maria heran, den Gianmichele Nagonio einmal dem Herkules verglich, und dem er auf dem Forum Romanum eine Statue errichten wollte[2]. Aber wie Julius II. auf Verleumdungen nicht achtete, so verschloss er auch Schmeichlern sein Ohr[3], und sie gaben ihn der Vergessenheit preis, sobald ein neuer Papst die Schlüssel Petri ergriffen hatte, der sich ihnen gefälliger zeigte. Wirklichem Verdienst um die Wissenschaft dagegen versagte der Rovere-Papst die Anerkennung und Belohnung nicht. Er trug Sorge für eine gute Besetzung der Professuren an der römischen Universität[4], er ernannte einen Mann wie Inghirami im Jahre 1510 zum Präfekten der vatikanischen Bibliothek[5]. Aber er hat doch nicht mehr gethan, als seine Herrscherstellung und die Tradition seines Hauses von ihm verlangten. Persönliche Interessen hatte Julius, wie es schon Bembo in seinem berühmten Schreiben deutlich ausgesprochen hat, nur dort, wo seine praktischen Instinkte sich regten, wo seine Kultur und Erfahrung gross genug waren, um selbständig urteilen und bestimmend eingreifen zu können. Er hatte nicht wie sein Nachfolger die unbegrenzte Fähigkeit, zu geniessen, aber er besass eine überquellende schöpferische Kraft, die er auch denen mitzuteilen verstand, die ihre Gaben

Madonna Felice Orsini, Beschützerin der Litteraten

[1]) Schon Albertini (ed. Schmarsow 1, Anm. 1) nennt diese Namen mit Ausnahme von Grimani und Corneto. Vgl. Vittorio Cian's Besprechung des III. Bandes von Pastors Papstgeschichte im Giornale storico della letteratura Italiana XXIX, 439 ff. und Pastor III (3 Auflage) p. 747 ff.

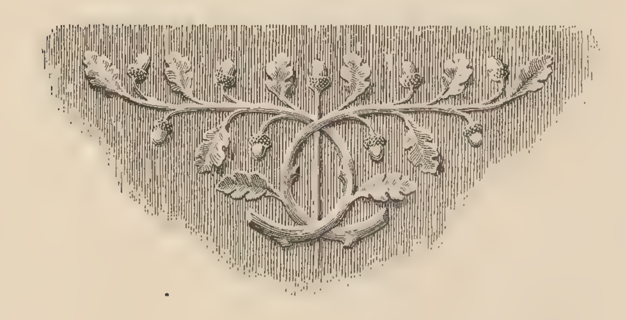
[2]) Cod. Vat. 1682 f. 234: Elegia qua poeta notat, robur eius (Fr. Maria della Rovere) esse simile herculis et similem quoque effigiem possidere essetque sacranda ei statua in Foro Romano. Nagonio nennt sich „publico decreto civis romanus et poeta laureat".

[3]) „Maledicis minime inquirebat nec delatoribus dabat aures: Nam et libera de se verba iactata dissimulabat" sagt Raffael Maffei von ihm. (Cod. Vat. Ottobon. 2377 p. 234.)

[4]) Renazzi, Storia dell' Università degli studi di Roma. Roma 1803, f. 199—201.

[5]) Pastor III, 755.

und Talente in seinen Dienst zu stellen das Glück hatten. Darum griff er so mächtig ein in das politische Leben seiner Zeit, darum hat er als Führer der Künste unsterblichen Ruhm erlangt.



ORNAMENTALE VERZIERUNG DER ROVERE-THÜR
IM PALAZZO COMUNALE ZU BOLOGNA



MARMORFRAGMENT VOM TRAJANSFORUM IN DER VORHALLE VON SS. APOSTOLI

Bulle Julius II. vom 15. Februar 1513

KAPITEL II ❧ ❧ DIE BAUTHÄTIGKEIT JULIUS II. BRAMANTE ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧

In dem letzten Aktenstück, welches aus der Kanzlei Julius II. hervorging und erst einen Tag vor seinem Tode, am 19. Februar 1513, erschien, fasste der greise Papst mit kurzen Worten zusammen, was er während der letzten zehn Jahre seines Pontifikats erstrebt und errungen hatte[1]). Die politischen Erfolge seiner glänzenden Regierung, Bolognas Unterwerfung, Venedigs Demütigung, die Unterdrückung des Schisma und die Vertreibung der Franzosen, erwähnte er nicht, sondern er fand am Ende seines Lebens den ganzen Inhalt seines Pontifikats in dem, was er als Friedensfürst und Stellvertreter Christi auf Erden geleistet hatte. Schon als Kardinal, so führte er aus, habe er Klöster und Kirchen in Rom und in ganz Italien bauen und wieder herstellen lassen[2]) und diese Verpflichtung noch viel mehr als Haupt der Christenheit gefühlt. So habe ja König Salomo, obwohl ihn noch nicht die Lehre Christi erleuchtet hätte, den Tempel zu Jerusalem zum Preis seines Gottes gegründet[3]); so habe Sixtus IV. glorreichen Angedenkens nichts angelegentlicheres, ja heiligeres gekannt, als durch eine glänzende Darstellung des Kultus die Frömmigkeit der Menschen zu heben, und so habe er selbst seine väterliche Fürsorge vor allem anderen der würdigen Erhaltung und Ausstattung der römischen Kirchen zugewandt. Aus besonderer Dankbarkeit aber gegen den Allmächtigen, der ihn so hoch erhoben, und damit bei gegenwärtigen und zukünftigen Geschlechtern der Glaubensfunke nie erlöschen möge, habe er schon früh seinen Sinn darauf gerichtet, in einem einzigen, herrlichen Denkmal die Allmacht Gottes zu preisen. Da habe er die Basilika des Apostelfürsten verlassen und verfallen gesehen, und sofort sei sein Entschluss gefasst gewesen, diesen Tempel aufs würdigste neu zu erbauen, damit der, dessen Namen und Ansehen den Erdkreis erfülle, auch ein Haus besitze, das vor allen anderen herrlich sei.

[1]) Collectio Bullarum SS. Basilicae Vaticanae II p. 348 u. 49.

[2]) Ciacconi a. a. O. III, 46 berichtet im Leben des Giuliano della Rovere am ausführlichsten von seiner Bauthätigkeit als Kardinal.

[3]) Denselben Vergleich mit Salomo wandte auch Sixtus IV. auf sich an in dem Distichon auf Peruginos Schlüsselübergabe. Vgl. Bd. I p. 333.

Der Neubau von St. Peter

St. Peter niederzureissen und neu zu bauen, welch ein heroischer Entschluss! Die verfallenen Mauern der Tribuna Nikolaus V. standen noch da als warnendes Denkmal dessen, was ein Papst gewagt und alle seine Nachfolger preisgegeben hatten. Mühsam bezwangen die Kardinäle ihre Entrüstung und ihren Schmerz[1]). War es denn möglich, dass man daran denken konnte, an die ehrwürdigste Basilika der Christenheit mit ihren tausendjährigen Erinnerungen, mit ihren unvergleichlichen Denkmälern — eine Papstgeschichte in Erz und Stein — die frevelnde Hand der Zerstörung anzulegen? Und der Name des Mannes, der diese Dinge aussprach, hatte damals noch keineswegs den Stempel unantastbarer Autorität wie in späteren Jahren. Man hatte ihm eben erst die Tiara aufs Haupt gesetzt; er war noch vor kurzem ein Geächteter gewesen, vom Borgia-Papste aufs tödlichste gehasst. Alle die grossen Thaten Julius II. lagen noch im dunklen Schoss der Zukunft, und den Ruhmeskranz des Vaterlandsbefreiers und Gründers des Kirchenstaates sollte er sich erst erringen. Und was wusste man damals von Bramante in Rom? Das Borgia-Wappen[2]) über der Porta Santa in San Giovanni in Laterano hatte er gemalt, für den spanischen König hatte er das Rundtempelchen in S. Pietro in Montorio gebaut und für den alten Kardinal Caraffa soeben den Klosterhof von S. Maria della Pace vollendet[3]). Bot er bei seinen schon weit vorgerückten Jahren wirklich Garantien dar, dass ein solches Riesenwerk wie der Neubau von St. Peter richtig angefasst und fortgeführt werden würde?

Grundsteinlegung von St. Peter am 18. April 1506

Aber der Papst stand unter dem persönlichen Bann des genialen Architekten und hatte stets offene Ohren und begierige Augen für alle die glänzenden, phantastischen Pläne, die vor ihm entfaltet wurden. Sein eiserner Wille besiegte endlich jeden Widerspruch, und am Sonnabend nach Ostern, am 18. April des Jahres 1506, wurde der Grundstein des neuen Petersdomes gelegt[4]). Welch ein feierlicher Augenblick! Welch ein Akt höchster Verantwortlichkeit der Mitwelt und Nachwelt gegenüber! Einen Bau zerstören, an dem die ganze Christenheit wie an dem höchsten Symbol ihres Glaubens hing; einen Bau beginnen, dessen Weiterführung fabelhafte Summen verschlingen würde, dessen Vollendung ungeborenen Geschlechtern als schreckenerregendes Vermächtnis überlassen werden musste. Julius wusste das alles wohl, und der Nachdruck, den er in Bullen und Breven auf den Zustand höchsten Verfalls der alten Basilika

[1]) Panvinio, De Basilica Vaticana liber septimus bei Mai, Spicilegium Romanum IX, 365: qua in re adversos paene habuit cunctorum ordinum homines, et praesertim Cardinales; non quod novam non cuperent basilicam magnificentissimam exstrui, sed quia antiquam toto terrarum orbe venerabilem, tot sanctorum sepulcris augustissimam, tot celeberrimis rebus in ea gestis insignem, funditus deleri ingemiscebant.

[2]) Reste dieser Malerei wurden nach Pungileoni (Vita di Bramante p. 85) im Jahre 1836 im Klosterhof von S. Giovanni in Laterano entdeckt.

[3]) Die Stiftungsinschrift von S. Pietro in Montorio findet sich bei Alveri, Roma in ogni stato II, 320, die vom Klosterhof von S. Maria della Pace bei Forcella a. a. O. V, 492, n. 1295 u. 1291.

[4]) Thuasne, Diarium Burchardi III, 422 u. 423 giebt auch die Beschreibung des Vorganges bei Paris de Grassis. Vgl. ferner Sigismondo dei Conti, Le storie de' suoi tempi II, 344; Gregorovius VIII, 121 und Pastor III, 768, der alles Quellenmaterial über diesen Akt zusammengestellt hat.

legt[1]), lässt erkennen, wie sehr er die Notwendigkeit empfand, sein Vorgehen zu rechtfertigen. Aber er war entschlossen, die Verantwortung zu tragen, Fluch oder Segen der Gegenwärtigen und Zukünftigen auf sich zu nehmen. So stieg er selbst, von einer Schar von Kardinälen und Prälaten umringt, aber endlich nur von zweien begleitet, auf einer Leiter in die fünfundzwanzig Fuss tief unter dem Erdboden liegenden Fundamente des neuen Kuppelpfeilers hinab, indem er den Zurückbleibenden zurief, sich fern zu halten, damit der abschüssige Boden nicht über ihm zusammenbreche[2]). Er segnete und besprengte selbst den marmornen Grundstein des Pfeilers der hl. Veronika, in den sein Name eingegraben war, und in seiner Gegenwart senkten die Maurer zwölf Medaillen — goldene und eherne — mit dem Bilde des Papstes in den Grund. Noch hatte man am alten Hochaltar von St. Peter die Messe lesen können, noch mochten selbst die ehrwürdigen Mauern der alten Basilika nicht wesentlich beschädigt worden sein, da der neue Kuppelpfeiler weit ausserhalb ihres Bereiches lag[3]); aber Bramante hatte es ebenso eilig wie der Papst, und Michelangelos Vorwürfe, es seien viele Säulen der hundertsäuligen Basilika mutwillig zerschlagen worden[4]), mögen nur allzu berechtigt gewesen sein.

Ein Jahr später, am 16. April des Jahres 1507, kaum drei Wochen nach der siegreichen Heimkehr des Papstes aus Bologna, legte Girolamo Bruno, Erzbischof von Tarent, den Grundstein zu den drei anderen Kuppelpfeilern[5]). Obwohl Julius damals bereits das Steuer der Politik Italiens ergriffen hatte und fest entschlossen war, es nicht mehr preiszugeben, schien er keine andere Sorge mehr zu kennen als den Neubau von St. Peter. „Der Papst ist heute ganz allein nach St. Peter gegangen, um den Bau zu sehen," berichtete damals der modenesische Gesandte dem Herzog von Ferrara, „und da ich mich gerade dort befand, wandte sich Se. Heiligkeit, welche Bramante mit sich hatte, lachend zu mir und sagte, Bramante habe ihm gesagt, er beschäftige jetzt 25000 Menschen an diesem Bau, und man könne eine Heerschau über sie abhalten. . . . Es kamen dann einige Kardinäle hinzu, Farnese, Santa Croce und Flisco, und der Papst erteilte einem nach dem anderen an Ort und Stelle Audienz[6])."

Bramantes Einfluss auf den Papst

Bramante [Abb. 18] hatte, wie man sieht, über alle widerstrebenden Kardinäle, über alle ihm feindselig gesinnten Künstler und Architekten am Hofe Julius II. den vollständigsten Sieg errungen. Noch niemals hatte ein Mann seines gleichen am päpstlichen Hofe eine solche Stellung eingenommen. Er war zur Zeit einer der unentbehrlichsten unter den Räten des Papstes, denn in seinen Händen ruhte das Geschick des grössten Domes der Christenheit,

[1]) So in der oben angeführten Bulle vom 19. Februar 1513, so in dem Breve an den König von England, das die Grundsteinlegung anzeigt, wie sie gleichzeitig allen Fürsten angezeigt worden sein wird. Vgl. Pastor III, 767 Anm. 1.
[2]) Gregorovius VIII, 121.
[3]) H. de Geymüller, Les projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome Bl. VII. Hier sieht man am besten das Verhältnis der alten Peterskirche zum Neubau Bramantes. Vgl. auch Pastor III, 776 Anm. 1.
[4]) Condivi ed. Frey p. 110.
[5]) Lanciani (Scavi di Roma I, 144) citiert eine genaue Beschreibung der Ceremonie, die im Archiv von St. Peter bewahrt wird, im Cod. visitationis ecclesiarum von Demetrio Guaselli.
[6]) Pastor a. a. O. III, 925, Doc. 115.

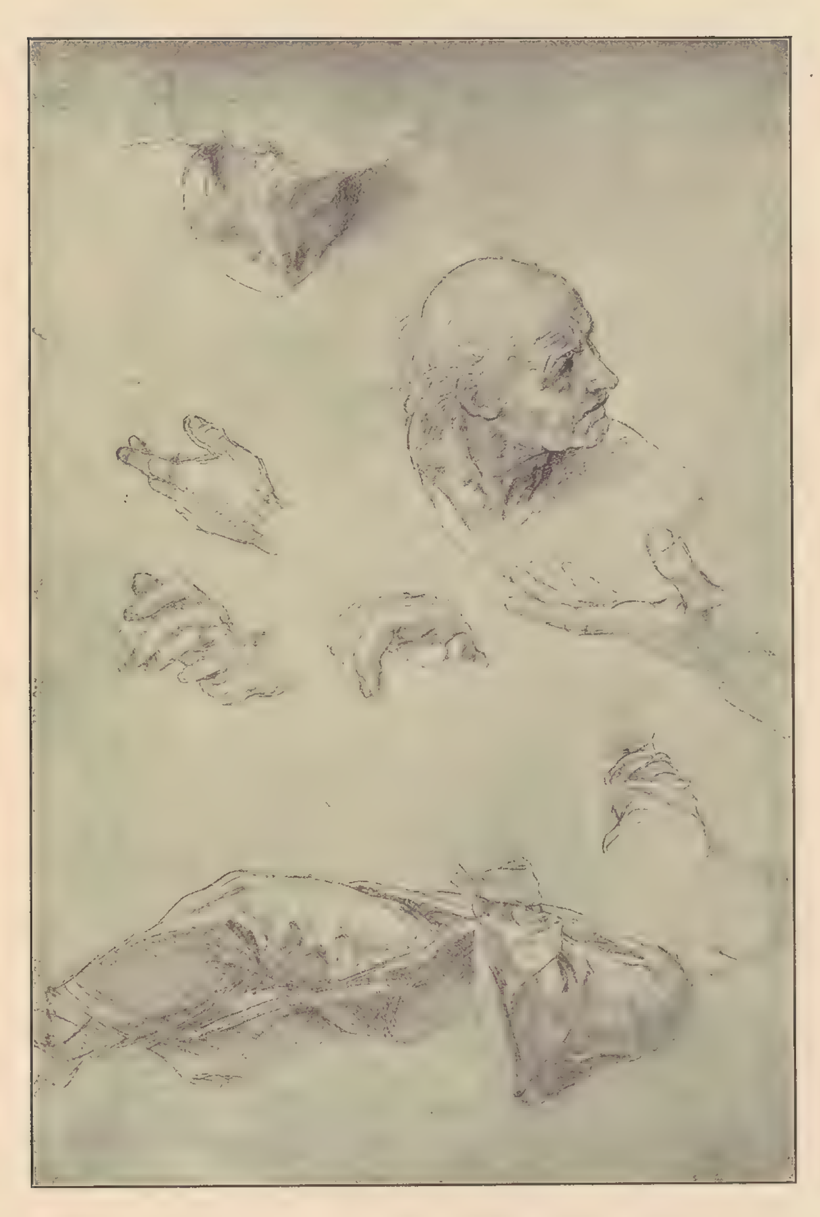
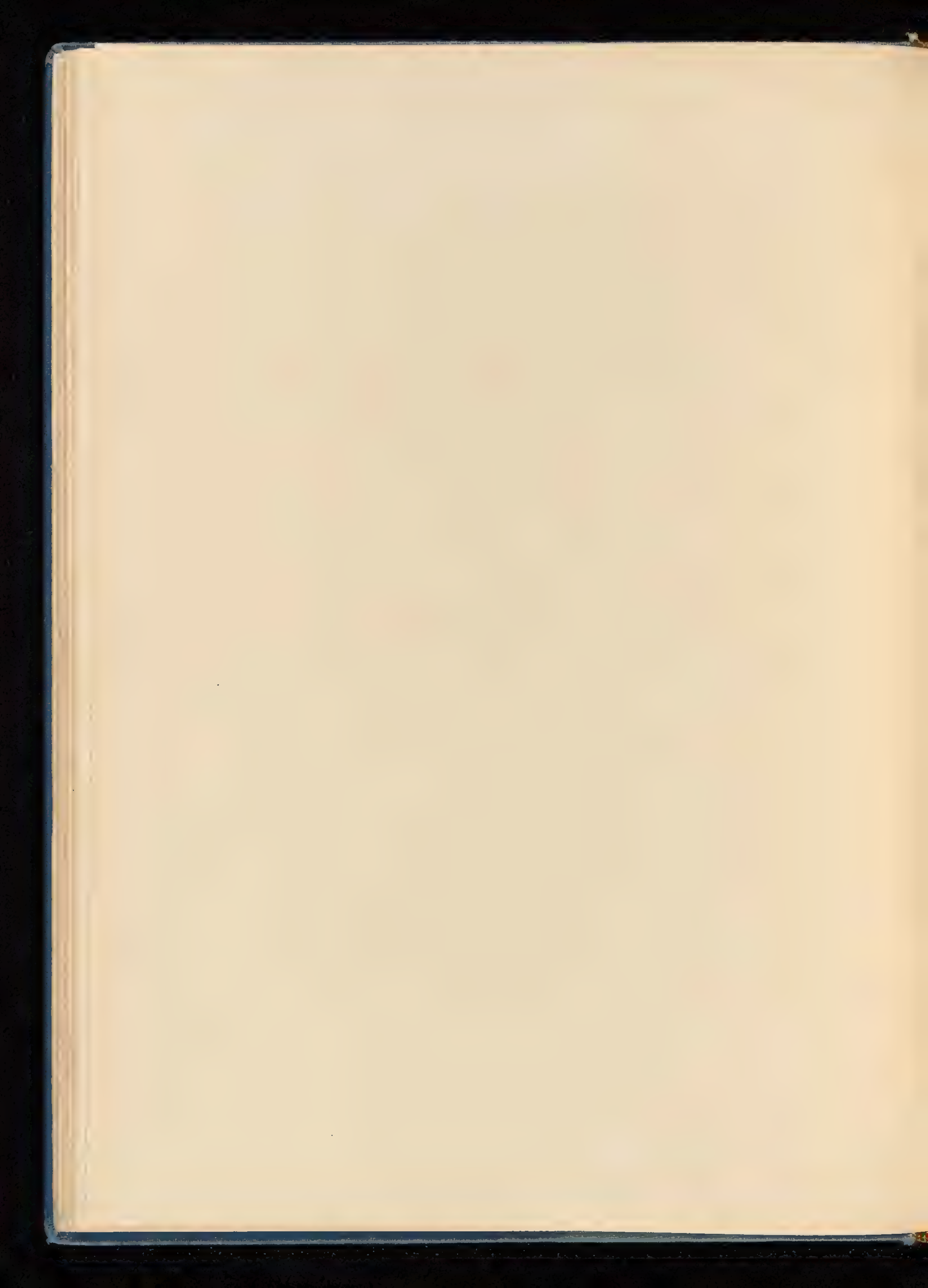


Abb. 18 PORTRÄT BRAMANTES NACH EINER STUDIE RAFFAELS ZUR SCHULE VON ATHEN



der in seinen Mauern alle Traditionen des Papsttums umschloss und dieses selbst zu verkörpern schien. Nur als Bramante verlangte, die Fassade des neuen Domes nach Süden zu verlegen, um den Obelisk Caligulas als Schmuck der Vorhalle verwenden zu können, hatte sich Julius unerbittlich gezeigt. In einem zeitgenössischen Bericht spiegeln sich deutlich die Verhandlungen zwischen dem Papst und seinem Architekten wieder[1]. Wir sehen, wie Bramante die unerschöpflichen Wogen seiner Beredsamkeit auf Julius II. richtete, der jeden Grund durch einen Gegengrund zu widerlegen wusste und unerschütterlich blieb wie ein Fels im Meer. Nicht der Obelisk des heidnischen Kaisers, so lautete der unumstössliche Schiedsspruch des Papstes, solle als Orientierungspunkt dienen für den neuen Petersdom, sondern das unberührte Grab des ersten Stellvertreters Christi auf Erden.

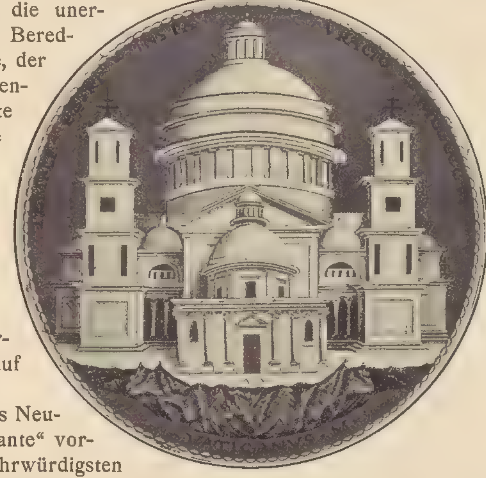


Abb. 19 BRAMANTES MODELL FÜR ST. PETER. NACH EINEM STICH DES AGOSTINO VENEZIANO IM KGL. KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

Mochten die Gegner des Neubaues dem verhassten „Ruinante“ vorwerfen, er zerstöre die ehrwürdigsten Denkmäler ebenso unbarmherzig, wie er selbst leichtsinnig und unvorsichtig baue[2], der Plan des neuen, gewaltigen Kuppelbaues erregte Staunen und Bewunderung zugleich. Michelangelo, welcher mit Recht Bramante als seinen Todfeind betrachtete, bekannte in späteren Jahren offen, ihm liege nichts anderes ob, als Bramantes Zeichnung auszuführen[3], ohne dessen unvergleichlich gross gedachte Grundanlage seine eigenen Arbeiten und die aller übrigen nichts bedeutet haben würden.

Bramantes Entwurf für St. Peter

Man hat schon damals Bramantes Modell [Abb. 19] der Sonne verglichen, um welche sich dienend die Gestirne scharen[4], und so das Verhältnis des neuen

[1]) Bericht des Egidio von Viterbo, abgedruckt bei Pastor III, 931 Doc. 130.

[2]) Auch Paris de Grassis und Sigismondo de' Conti waren feindselig gegen Bramante gesinnt. Der erstere (ed. Döllinger III p. 408) hat uns den Spottnamen Ruinante erhalten, der letztere (Le storie II, 344) wirft Bramante vor, dass er den Bau trotz reicher Geldmittel überflüssig in die Länge ziehe. Auch Vasari (IV, 163) überliefert den Vorwurf, den man Bramante machte, die Grabdenkmäler, Gemälde und Mosaiken der alten Peterskirche zerstört zu haben.

[3]) Vasari IV, 162: ancora ch'egli (Michelangelo) dicesse a me parechie volte, che era esecutore del disegno et ordine di Bramante in questa opera.

[4]) Egidio da Viterbo: Splendidissimum erexit templum quale non sideribus minoribus sed ipsi soli par sit. Vgl. Pastor (III, 931 Doc. 130), welcher das ganze Quellenmaterial über den Bau der Peterskirche gesammelt und durch einige wichtige Dokumente vermehrt hat.

Petersdomes zu den übrigen Kirchen der Christenheit treffend charakterisiert. Der Gedanke Bramantes, über dem Grabe des Apostelfürsten den gewaltigsten Centralbau der Erde aufzutürmen, hat nicht nur die Einbildungskraft Julius II. mächtig angeregt. Ganz Rom geriet bald unter den Bann der hochfliegenden Pläne des päpstlichen Architekten. Was hätte denn der menschliche Geist auch herrlicheres ersinnen können als dieses hoch in die Lüfte erhobene Pantheon, das, einmal ausgeführt, alles übertreffen musste, was Menschenhände je geschaffen haben? Und dieser Wunderbau stellte sich dem Auge nicht etwa als ein phantastisches Gebilde künstlerischer Träume dar; Bramantes klarer Verstand, sein unendlich scharfer Blick für Ordnung, Einfachheit und Schönheit rückten das anscheinend Unerreichbare der Möglichkeit so nahe, dass niemand an der Verwirklichung zweifeln konnte. Man musste sich angesichts der Pläne des Meisters überzeugen, dass nur ein griechisches Kreuz mit den im Halbkreis geschlossenen, gleicharmigen Abschlüssen als Centralbau über dem Apostelgrabe denkbar sei, dass nur eine gewaltige Kuppel sich über der Mitte wölben und die Mauermassen beherrschen könne. Die vier Seitenkuppeln aber, welche zwischen den vier Kreuzarmen geplant waren, und die vier Türme endlich in den Ecken des Quadrates sollten nur den Masstab abgeben für die Monumentalität der Hauptkuppel, sie sollten dem neuen künstlerischen Himmelsgewölbe gleichsam als Träger und Stützen dienen[1]).

Das war Bramantes Entwurf — ein Plan von so erleuchteter Schönheit, von so monumentaler Grösse und so einfacher Erhabenheit, dass Michelangelo noch nach Jahrzehnten bekannte, dass diesen Plan preisgeben dasselbe bedeute, wie die Wahrheit verleugnen[2]). Und doch ist sie verleugnet worden. Die acht Jahre, welche Bramante noch dem Bau von St. Peter vorstehen sollte, haben nicht genügt, die Ausführung seiner Pläne zu sichern. Zwar hat er noch die vier gewaltigen Kuppelpfeiler in die Höhe geführt und dadurch Verhältnisse und Wirkung des Innenraumes zum Teil bestimmt und das Fundament gelegt, auf dem die Kuppel Michelangelos schwebt, aber das griechische Kreuz und damit der Grundgedanke Bramantes ist von den Späteren preisgegeben worden. Ein kleinliches Bedenken der Geistlichkeit St. Peters, dem Paul V. nachgab, zerstörte die grossartige Idee des griechischen Kreuzes[3]). Um das Langhaus der alten Basilika noch ganz in den Mauern des neuen Domes zu bergen, entschied man sich zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts für das lateinische Kreuz.

Umbau des vatikanischen Palastes

Nicht nur Kirchen und Klöster, sondern auch Paläste und Burgen hatte Giuliano della Rovere schon als Kardinal in Rom, Bologna, Loreto, Ostia,

[1]) Vgl. die Originalpläne Bramantes in Geymüllers Atlas Bl. 3 und 9 und die Rekonstruktionen Bl. 4 und 12.

[2]) In einem Briefe an Bartolomeo Ammanati nach Milanesi (Le Lettere p. 535) aus dem Jahre 1555.

[3]) Aringhi, Roma subterranea, 1651, Vol. I lib. II p. 219: Pontifex Paulus V dum immensum recentioris fabricae opus urgeret, et illud tandem absolvi cupiens, propensius instaret, nullam prorsus pavimenti partem, quod veteri Basilicae inservierat et tot (ut diximus) venerandis beatorum Martyrum reliquiis ibidem reconditis refertum excultumque erat, in profanae usum areae excludi passus est, sed hac una potissimum ratione sapientissimus ille Pontifex permotus, ultra praescriptam a Michaele Angelo Bonarota Ichnographiam, eiusdem novi Templi spatium protendi voluit.

Savona und Grotta Ferrata erbaut und aufs herrlichste ausschmücken lassen. Kaum war er Papst, so fasste er sofort einen vollständigen Umbau des vatikanischen Palastes ins Auge. Er fühlte sich eng und beschränkt in diesen uralten Mauern, welche Kapellen, Bibliotheken, Prunkgemächer und alle Geschäftsräume der päpstlichen Kurie gleichmässig umfassten. Seit Jahrhunderten hatte jeder Papst hier angebaut, was augenblickliche Bedürfnisse erforderten, und keiner hatte je daran gedacht, dem vatikanischen Palast einen einheitlichen Charakter aufzuprägen. Auch waren die Wohnräume im Palast Nikolaus V. fast alle nach Norden gelegen, und im Appartamento Borgia bedrückte den neuen Papst überdies die Erinnerung an seinen Vorgänger Alexander VI. Er wünschte mehr Raum, mehr Licht und Luft, und da wird er sofort den Plan Bramantes mit Freuden begrüsst haben, als dieser ihm vorschlug, mit dem düsteren Labyrinth von Häusern, Höfen, Türmen und Kapellen des alten Palastes eine weite, übersichtliche Anlage schöner Gärten und Säulenhöfe zu verbinden.

Der Hof des Belvedere

Der Belvedere Innocenz VIII., den Mantegna und Pinturicchio mit Fresken geschmückt hatten, war etwa vierhundert Schritt nördlich vom alten Palast auf einer Anhöhe gelegen[1]). Dies Lusthaus, wegen seiner hohen, freien Lage früher Tor' de' Venti genannt, wurde der Zielpunkt, auf den die neue Anlage sich richtete, welche den Hof vor dem alten Palast Nikolaus V. und die Weingärten darüber in sich schliessen sollte [Abb. 20]. So wurde auf einmal der Bereich des vatikanischen Palastes um den ungeheuren Flächenraum von 300 m Länge und 70 m Breite vermehrt. Gliederung und Einfassung dieser Fläche wurden ebenso klar und einfach erdacht, wie dieser ganze Plan an Schönheit und Kühnheit nicht seinesgleichen hatte. Gelangte alles das zur Ausführung, was Bramante entworfen hatte, so konnte sich der Pontifex Maximus rühmen, den herrlichsten Palast der Erde zu bewohnen. Oben auf der Höhe des Belvedere und diesen mitbegreifend, sollte sich der Fassade des alten Palastes gegenüber eine neue Fassade von gleicher Länge erheben, in der Mitte durch eine ungeheure Nische gegliedert, als gälte es, das Langhaus einer Kirche abzuschliessen. Zwei parallellaufende Galerien sollten — nach innen offen, nach aussen geschlossen — das allmählich ansteigende Terrain einschliessen, das wiederum durch eine glänzende Treppenanlage in einen grossen unteren Hof, eine mittlere und eine obere Terrasse aufs reichste gegliedert wurde. Auf die einheitliche Durchführung des ganzen Planes und eine reiche Ausgestaltung im einzelnen wurde anfangs die höchste Sorgfalt verwandt. Selbst die Mauern des alten Palastes unten wurden, um dem Nischenbau oben zu entsprechen, mit einem amphitheatralischen Aufbau verkleidet; für den Ausbau der Treppen endlich, die Hof und Terrassen verbinden sollten, wie auch der zweistöckigen Galerien entwarf Bramante die herrlichsten Zeichnungen[2]).

Plan und Ausführung des Belvederehofes

Es galt allerdings auch alle Kräfte zusammenzuraffen, denn der greise Papst wollte noch alles vollendet sehen, was sein Architekt entwarf. Seine

[1]) Vgl. die Litteratur bei Pastor III, 777.

[2]) Sie haben sich noch zum Teil in den Uffizien erhalten und sind von Geymüller a. a. O. Bl. 19 u. 25 publiziert worden. Letarouilly, Le Vatican II, Cour de Belvédère Bl. 5, publizierte eine Zeichnung des Belvedere-Hofes, wie er etwa beim Tode Bramantes aussah und einen Stich vom Jahre 1585, der die Anlage gleichfalls noch nicht völlig vollendet zeigt.

Ungeduld war grenzenlos, und ein Heer von Werkleuten war Tag und Nacht an der Arbeit, die Mauermassen aufzutürmen[1]). Schon im Jahre 1504 liess er im Hof des Belvedere die riesige Brunnenschale aufstellen, die bei S. Pietro in Vincoli in den Titusthermen gefunden worden war[2]); dann wurde die zweistöckige Galerie rechts in Angriff genommen, deren Festigkeit, schöne Verhältnisse und edle Ornamentik Serlio gerühmt hat[3]). Aber trotz allen Kraftaufwandes war das Fertige keineswegs sicher gefügt, und Julius und Bramante starben, ohne das gewaltige Werk vollendet zu sehen. Aber der Gedanke wirkte fort, der Plan stand fest, und die Nachfolger Julius II. erkannten die Ehrenpflicht an, ihn auszuführen und zu vollenden. In ihrer vollen Herrlichkeit allerdings haben sich die Schönheitsträume Bramantes niemals verwirklicht. Er hatte die Zeichnung für die Galerie rechts, deren Aufbau aus Backsteinen er mit fieberhafter Eile betrieb, nach dem Vorbilde des Marcellus-Theaters entworfen: Arkadenbögen liefen unten entlang, von dorischen Halbsäulen gestützt, und ein Fenstergeschoss erhob sich darüber, durch jonische Pilaster aufs schönste gegliedert; korinthische Säulen endlich sollten den leichten, obersten Aufbau tragen, der aber niemals so ausgeführt worden ist, wie ihn Bramante geplant hat[4]). Schon Clemens VII. sah sich genötigt, die schwankenden Mauern dieser Galerie zu stützen, und seine Nachfolger haben Arkaden und Säulengänge zugemauert[5]). Erst unter Sixtus V. wurde die ganze Anlage vollendet, bald darauf aber durch den Bau der neuen Bibliothek zerstört, welcher den ganzen Hof des Belvedere in zwei ungleiche Hälften teilt. Damit jedoch war die geschlossene Monumentalität dieser Palastanlage, der herrliche Organismus einer durch architektonische Gesetze geläuterten Natur für immer vernichtet, und wer heute aus den Stanzen oder dem Appartamento Borgia in den Belvedere-Hof hinabblickt, der sucht vergebens in dem düsteren Komplex von Häusermassen den Geist Bramantes zu entdecken.

Umbau des Belvedere Innocenz VIII.

Weit schneller als der Neubau der 300 m langen östlichen Galerie muss der Umbau des Belvedere von statten gegangen sein, den Julius mit Vorliebe bewohnte und in dem auch Bramante selbst Unterkunft gefunden hatte. Er

[1]) Vasari VI, 157.

[2]) Inschrift bei Forcella VI, p. 55 n. 122: JULIUS II. PONT. MAX. LABRUM LAT. PED. XXXIII S. AB TITI VESPASIANI THERMIS IN CARINIS TEMPORUM INIURIA CONFRACTUM IN VATICANOS HORTOS ADVEXIT PRIMAMQUE IN FORMAM RESTITUIT ORNAVITQ. PONT. SUI AN. PRIMO, MDIIII. Die Inschrift, welche auch sonst vielfach abgedruckt worden ist, kann man heute an der Brunnenschale, die noch immer im Hof des Belvedere steht, nicht mehr entdecken. Wohl aber Wappen und Inschriften Pauls V., der die Schale mit ihrem alten Fuss auf eine riesige, achteckige Basis setzen liess. Die Schale, welche noch heute als Springbrunnen dient, ist vielfach beschädigt. Vgl. Forcella VI, 126, der die Inschriften Pauls V. giebt. Grimaldi (Cod. Vat. 6438 p. 38) kopierte die Inschriften zuerst im Jahre 1616.

[3]) Il terzo libro d'architettura Tav. CXLII—CXLV. An der Aussenwand der Galerie liest man die Inschrift mit riesigen Lettern eingegraben: JULIUS II. PONT. MAX. LIGURUM VI PATRIA SAONENSIS SIXTI IV NEPOS VIAM HANC STRUXIT PONT. COMMODITA(TI).

[4]) Letarouilly, Vatican II, Pl. 11.

[5]) Vasari IV, 158. Plattner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom II, 235. Rings um den Belvedere-Hof sind Papst-Wappen aufgehängt, und in einer stolzen Inschrift nennt sich Pius IV. Gründer der westlichen Galerie. Aber das Rovere-Wappen sucht man vergebens. Nicht eine einzige Erinnerung an Julius II. hat sich im grossen, stillen Hof des Belvedere erhalten.

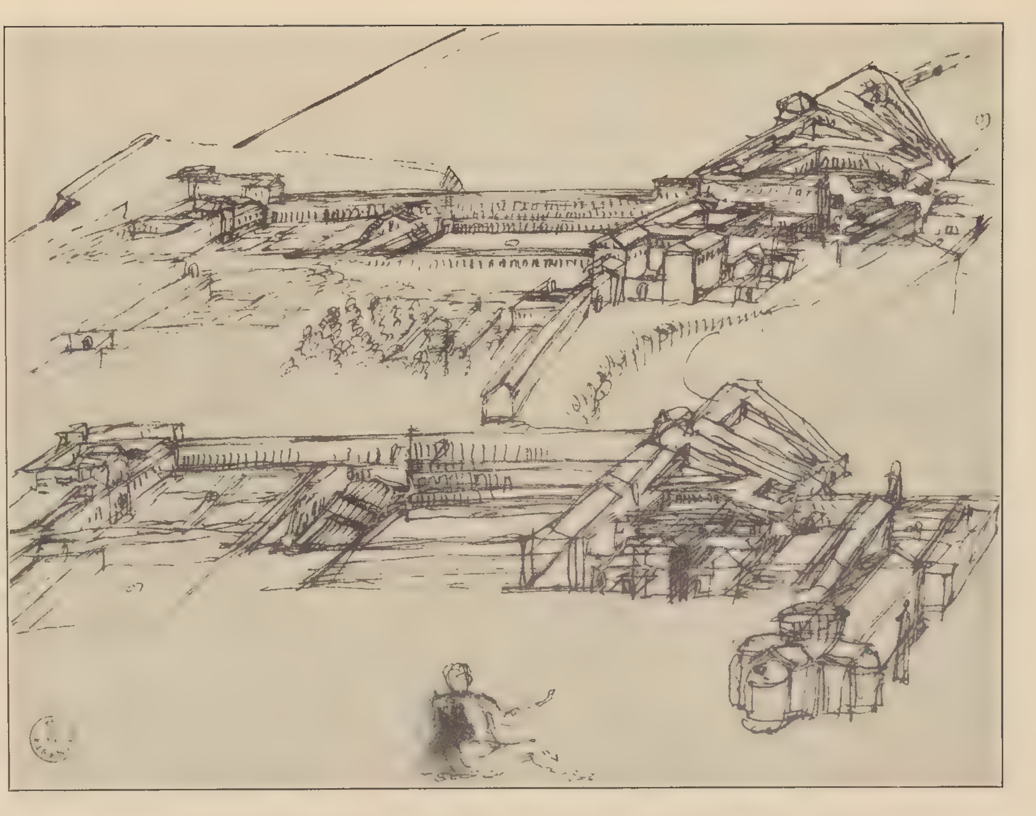


Abb. 20 PLAN BRAMANTES FÜR DEN UMBAU DES VATIKANISCHEN PALASTES (ZEICHNUNG IN DEN UFFIZIEN)

verwandelte hier das enge, zinnengekrönte, wegen seiner exponierten Lage stark befestigte Lusthaus Innocenz VIII. in einen geräumigen Sommerpalast mit weiter Hofanlage, einem noch heute wohlerhaltenen Stiegenhaus und bequemer, von dorischen, jonischen und korinthischen Säulen getragener Wendeltreppe[1]). In diesem rings von Weingärten und Gartenanlagen umgebenen Landhaus, in dessen Hof die Brunnen plätscherten und die Vögel sangen, verbrachte Julius die ruhigsten und glücklichsten Tage seiner stürmischen Regierung. Eben hier im weltberühmten „Cortile del Belvedere" begann der Papst sein Antiquarium anzulegen, für welches er — auch hierin mehr vom Glück begünstigt als jemals ein anderer Papst — nacheinander die herrlichsten Antiken erwarb.

Umbau des alten vatikanischen Palastes

Vasari, welcher die Arbeiten Bramantes für Julius II. besonders eingehend beschrieben hat, weiss auch von einem umfangreichen Plan zu berichten, den alten vatikanischen Palast umzubauen und wiederherzustellen[2]). Er ist nur in Bruchstücken zur Ausführung gelangt. In der Sala Regia legte Bramante im Jahre 1511 das grosse Palladio-Fenster an, welches Guillaume de Marcillat mit Glasgemälden schmückte[3]), im Damasushof baute er auf den Fundamenten des Giuliano da Majano die Loggien weiter, die erst von Raffael vollendet worden sind[4]).

Im Jahre 1512 wurde Julius II. in der Via de' Banchi vecchi eine Ehreninschrift gesetzt, welche mit kurzen Worten die Verdienste des Papstes preist: Er habe die Machtgrenzen des Kirchenstaates erweitert, Italien befreit, die Stadt Rom aber, der Majestät ihrer Weltherrschaft entsprechend, durch wohlangelegte und vermessene Strassen erweitert[5]). In ähnlicher Weise forderte ein Dichter jener Tage die Architekten Roms auf, ihrem Beschützer zu huldigen: „Jetzt

[1]) Aufriss und Grundriss dieser herrlichen Anlage bei Letarouilly, Le Vatican II, Cour du Belvédère Pl. 3.

[2]) Vasari IV, 160: Era tanto terribile l'ingegno di questo maraviglioso artefice, che e' fece un disegno grandissimo per restaurare e dirizzare il palazzo del papa. Den Spuren Julius II. begegnet man auch im Palast Nikolaus V. überall. Auf der Höhe des ersten Stockwerkes der Loggien, auf dem Wege zur Bibliothek ist rechts eine Thür mit der Aufschrift: JULIUS II. PONT. MAX. und darunter das Rovere-Wappen. Auf der Höhe des zweiten Stockwerkes der Loggien über dem Eingange zur Camera degli chiaroscuri liest man JULIUS II. PONT. MAX. Das Rovere-Wappen, von Eichenlaub umrankt, schmückt die Thür gegenüber, die ins Gemach der zwölf Apostel führt und die Aufschrift trägt: JULIUS II. SAONEN. PONT. MAX.

[3]) Aufschrift (aussen): JULIUS. LIGUR. P. P. II. Das Fenster war am 24. Oktober 1511 noch im Bau. Vgl. Paris de Grassis im Cod. Corsinian. 982—83. G. 8 — p. 178.

[4]) Geymüller a. a. O. p. 77 u. p. 78.

[5]) Fea (Notizie intorno Raffaelle, p. 50) entdeckte diese noch heute am Eckhaus der Via de' Banchi vecchi und Via de' Banchi nuovi unweit des Corso Vittorio Emanuele erhaltene Inschrift im Jahre 1798 und schrieb sie ab:

JULIO II. PONT: OPT: MAX: QUOD. FINIB:
DITIONIS S. E. R. PROLATIS ITALIAQ:
LIBERATA URBEM ROMAM OCCUPATE
SIMILIOREM QUAM DIVISE PATEFACTIS
DIMENSISQ. VIIS PRO MAJESTATE
IMPERII ORNAVIT.
DOMINICUS MAXIMUS
HIERONYMUS PICUS AEDILES F. C. MDXII.

unter Julius sind für einen Vitruv tausend erstanden, Ancus Marcius und Augustus sind in seiner Person wieder lebendig geworden[1])!" In der That hat Julius II. seine Bauthätigkeit als Papst keineswegs auf den Neubau der Peterskirche und den Umbau des vatikanischen Palastes beschränkt. Ausser zahlreichen Restaurationsarbeiten und Neubauten, die er vor allem an der Engelsburg, an SS. Apostoli, an S. Pietro in Vincoli und S. Maria del Popolo vornehmen liess, fasste er während der zweiten Hälfte seiner Regierungszeit die einheitlich durchgreifende Erneuerung eines ganzen Stadtteiles ins Auge. Der Plan war des Mannes würdig, der an St. Peter die Hand zu legen wagte und der den vatikanischen Palast mit dem Belvedere verband — er ist aber von allen unvollendeten Plänen Julius II. der unvollendetste geblieben.

Plan für die Anlage eines neuen Stadtteiles am Tiber

Unweit von Santo Spirito, zwischen der Sixtus- und der Engels-Brücke, waren im Beginn des Cinquecento noch die Reste der alten Triumphal-Brücke erhalten, auch „Ponte Vaticano" genannt, über welche die Via Triumphalis führte, die im Altertum den vatikanischen Bezirk direkt mit dem Kapitol verband[2]). Julius wollte die Trümmer aus dem Wasser emporheben, er wollte eine Julius-Brücke unweit des Ponte Sisto errichten und zwischen beiden, diesseits und jenseits des Tibers, einen neuen, glänzenden Stadtteil gründen[3]). Die Via Retta, später Magistralis, heute Via Giulia genannt[4]), sollte direkt von einer Rovere-Brücke zur anderen führen; aber auch die Via de' Banchi, in welcher das Bankhaus der Chigi, der Palast der Albertini, der Palast des Rodrigo Borgia lagen[5]), die Lungara, wo Chigi seine Villa bauen sollte, die Strasse S. Celso, die Plätze Giudea und S. Lucia wurden in den monumentalen Bauplan des Papstes mit einbegriffen[6]). Galeotto della Rovere, der schon im Jahre 1508 verstorbene Lieblingsneffe Julius II., erweiterte den Borgia-Palast[7]); unweit der

Durch die Via de' Banchi bewegte sich im April 1507 auch der Zug Julius II. nach der Eroberung Bolognas. Hier war ein Triumphbogen errichtet mit der Aufschrift:

VIRTUTI ET GLORIAE SANCTI PONTIFICIS
AUCTORIS PACIS LIBERTATISQUE
VENI, VIDI, VICI.

Vgl. Sanuto VII, 63.

[1]) Der Dichter hiess Jo. Evangelista Maddaleni Capodiferro. Vgl. über ihn die schon erwähnte Arbeit von H. Janitschek im Repert. f. Kunstwissensch. III (1880) p. 60:

ARCHITECTORES DIVO JULIO II. PONT. MAX. DICARUNT.
ARTE SYRACUSIA COELI PATUISSE MEATUS
FAMA REFERT; COELUM PATRIA CERTA SIBI EST.
NUNC PRO VITRUVIO SUB JULO MILLE RESURGUNT:
ANCUS ET AUGUSTUS AEDIFICATOR ADEST.

Vgl. ausser dem von Janitschek benutzten Cod. Vat. 3351 auch den Codex 3419, der p. 60 eine Grabschrift auf Julius II. enthält und p. 154v ein Lobgedicht auf die Neugründung St. Peters.

[2]) Andreae Fulvii, De urbis antiquitatibus libri quinque. Roma 1545 p. 166.

[3]) Gregorovius VIII, 112. Pastor III, 784.

[4]) A. Rufini, Dizionario etimologico-storico . . . della città di Roma. 1847, p. 200.

[5]) Arch. d. Soc. Rom. I. (1878) p. 147. Später erbaute Giulio Romano den Palast der Alberici dem Bankhaus der Chigi gegenüber. Vgl. Ferrerio, Palazzi di Roma Tav. 40.

[6]) Albertini ed. Schmarsow p. 42 u. 43. Vgl. die Inschrift, welche die Neuregulierung der Piazza Giudea bezeugt bei Schrader a. a. O. 201, wieder abgedruckt von Lanciani im Arch. della Soc. Rom. (1893) VI. p. 468.

[7]) Albertini ed. Schmarsow p. 24.

Kirche S. Celso liess Julius die neue Münze erbauen[1]), und im Jahre 1509 erhielten die Goldschmiede Roms vom Papst die Erlaubnis, dem hl. Eligius, ihrem Schutzpatron, zwischen Tiber und Via Giulia eine Kirche zu errichten[2]).

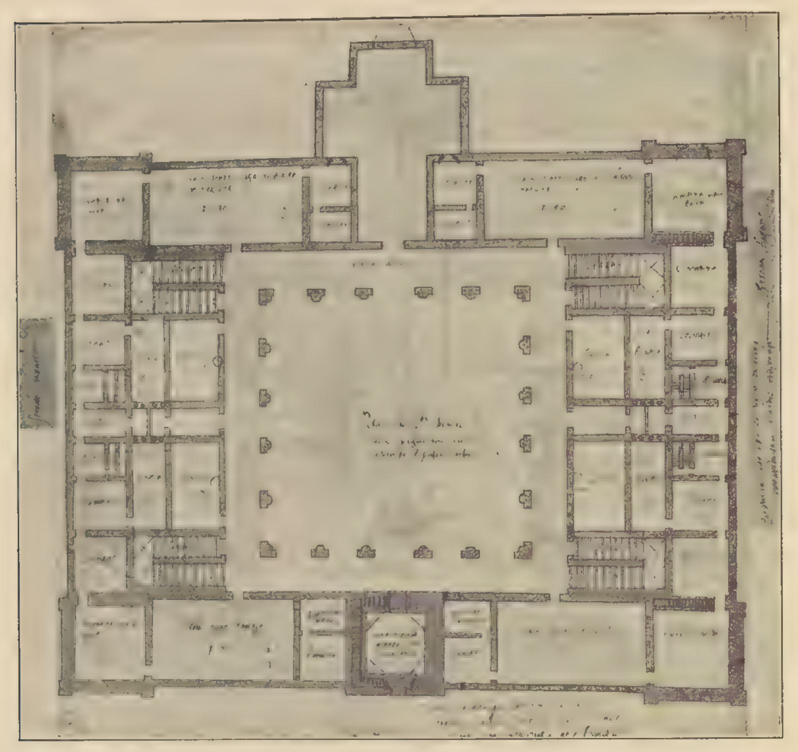


Abb. 21 PLAN BRAMANTES FÜR DAS PALATIUM JULIANUM NACH EINER KOPIE IN DEN UFFIZIEN

Das Palatium Julianum

Das grossartigste aber an diesem ganzen umfassenden Bauprojekt war die Anlage eines ungeheuren Justizpalastes in der Via Giulia bei S. Biagio della Pagnotta, welcher mit einer Fassade von fast 100 m sich rückwärts bis an den Tiber

[1]) Albertini ed. Schmarsow p. 49.

[2]) Arch. stor. dell'arte I (1888) p. 132. Hier sind die Dokumente publiziert, welche Geymüller (a. a. O. p. 86) im Archiv von Sant'Eligio degli Orefici gesehen hat. Vgl. auch Geymüller, Raffaello Sanzio, studiato come architetto. Milano 1884 p. 19. Unter Leo X. und seinen Nachfolgern wurden in der Via Giulia zahlreiche Paläste errichtet, die zum Teil noch heute stehen. Antonio da Sangallo il Giovane baute sich hier im Jahr 1543 ein eigenes Haus, heute Palazzo Sacchetti. (Vgl. Ferrerio, Palazzi di Roma, Bl. 44.). Redtenbacher, Die Architektur der italienischen Renaissance, p. 210, giebt fälschlich 1545 an. Die Inschrift auf einer Marmortafel links über

erstrecken sollte[1]) [Abb. 21]. Niemand anders als Bramante hatte den Plan für den zweistöckigen Monumentalbau von 67 m Tiefe entworfen, mit einem quadratischen Säulenhof und einem Brunnen in der Mitte, mit einem massiven Campanile über dem Eingang, vier Türmen in den Ecken und einem weiten Kapellenanbau dem Eingange gegenüber. Er sah auch noch die Rustica-Quadern dieses „Palatium Julianum" über den Fundamenten aufsteigen, wie wir sie heute sehen. Aber der Tod des Papstes zerstörte seine Hoffnungen. Schon die Zeitgenossen priesen den Grundriss Bramantes als die herrlichste Palastanlage, die jemals ein Architekt erdacht. Welch ein Denkmal seines Genius würde Bramante der Nachwelt hinterlassen haben, hätte ihm das Schicksal die Ausführung dieses Planes zugestanden! Hier banden ihn keine älteren Anlagen, keine Rücksichten auf Kultusbedürfnisse und Tradition, hier schien ihm am Schluss seiner Laufbahn die glänzendste Gelegenheit geboten, seine reifsten Erfahrungen zu bethätigen, seine höchsten Gedanken verwirklicht zu sehen!

Obwohl er seine Nepoten weit weniger begünstigte als die Borgia, Medici und Farnese, ist doch Heimatsliebe und Familiensinn im Charakterbild Julius II. einer der bedeutendsten Züge. Er betrachtete sich vor allem in seinen Kunstbestrebungen als Erbe des Begründers seines eigenen Glückes, und Albertini konnte des Beifalls Sr. Heiligkeit sicher sein, wenn er Sixtus IV. als den Romulus der Renaissance pries[2]) und Julius II. als würdigen Nachfolger seines Oheims, dessen umfassende Baupläne er weiterführe und ins Erhabene steigere. An den Palästen, Kirchen und Denkmälern der Stadt muss am Ende der Regierung Julius II. das Rovere-Wappen eine der häufigsten Zierden gewesen sein. Es lag in diesem Geschlecht ein ausgesprochener Sinn für das Gemeinnützige, eine monumentale Gesinnung, die ihre Ziele nicht auf die Gegenwart und auf persönliche Interessen beschränkte, sondern weit in die Zukunft hineinschaute. Aber gerade weil sie ahnenlos waren, haben Sixtus IV. sowohl wie Julius II. auch einen stillen Familienkult getrieben und die Stätten geliebt, welche die Erinnerungen ihres Geschlechtes bargen. Wie viel haben beide Päpste für ihre Heimatstadt Savona gethan, was verdanken ihnen in Rom die Kirchen und Klöster von S. Maria del Popolo und S. Pietro in Vincoli!

Kirche und Kloster von San Pietro in Vincoli

Betrachtete man S. Pietro in Vincoli als die Geburtsstätte der geistlichen Dynastie des Rovere-Hauses, so wurde S. Maria del Popolo allmählich als die grosse Familien-Kapelle angesehen, in welcher auch die Freunde und Geschlechtsgenossen der Rovere, die Chigi, Cibo, Cicada, Basso della Rovere gerne ihre

dem Portal lautet: DOMUS ANTONII SANGALLI ARCHITECTI MDXLIII. Ausserdem zeichnet sich der Palast des Mailänders Crivelli (PETRUS CRIBELLUS MEDIOLANENSIS SIBI AC SUIS A FUNDAMENTIS EREXIT) durch reichen plastischen Schmuck aus. Am Ende der Via Giulia steht ein kleiner Palazzo mit der Aufschrift: POSSEDEVA RAF. SANZIO NEL MDXX. Der grosse Palast gegenüber gehörte den Medici: COSMO. MEDICI. DUCI. FLOREN. II PACIS ET JUSTITIAE CULTORI. Über die Gemälde in diesem Palast vgl. Buchellius, Iter Italicum im Arch. della Soc. Rom. (1901) XXIV p. 54.

[1]) Albertini ed. Schmarsow p. 11 und p. 22 erwähnt zuerst das „Palatium novum Julianum", dann Vasari IV p. 160. Der Plan des Palastes, der sich in einer Kopie in den Uffizien befindet, ist von R. Redtenbacher in der Zeitschrift f. b. Kunst XIII (1878) p. 242 herausgegeben worden. Vgl. auch Geymüller a. a. O. p. 87 und Pastor III, 784.

[2]) Ed. Schmarsow p. 1.

letzte Ruhestätte suchten. So hat auch Julius II. als Kardinal und Papst beiden Kirchen seine besondere Fürsorge zugewandt. Ihre Titelkirche, S. Pietro in Vincoli, hatten Oheim und Neffe schon vor Jahren wieder herstellen lassen und dorthin unter anderem auch die ehernen Thüren des Ketten-Schreines und das Votiv-Gemälde der Pest gestiftet[1]). Als Papst unternahm Julius II. ungefähr im Jahre 1506 den Bau eines grossen Kloster-Palastes auf den Fundamenten der Titusthermen[2]), und sein Nepot Leonardo fasste die alte Basilika nach Norden mit einem schmalen Palastbau ein[3]). Noch bis heute hat sich einer der zwei Klosterhöfe Julius II. erhalten, für welche nach Condivi Bramante selbst den Plan entworfen haben soll[4]). Jedenfalls verpflichtete sich am 7. August 1510 Giuliano Leni, ein Freund und Schüler Bramantes, binnen weniger als Jahresfrist die Klosterhöfe zu vollenden[5]). Etwas früher schon wurde dem Christoforo da Caravaggio die Ausführung einer kunstreichen Cisterne übertragen, deren Aufbau erst nach dem Tode Julius II. vollendet worden ist[6]) [Abb. 22]. Der Brunnen stellt sich uns noch heute mit seinen Wappen und Inschriften als ein Ruhmesdenkmal des Rovere-Papstes dar. Die Befreiung Liguriens, die Wiederherstellung des Kirchenstaates und die Überwindung des Schisma werden hier als die höchsten Erfolge seiner Regierung gepriesen, gerade so wie es in einer

[1]) Vgl. im Anhang die Nachträge zu Bd. I. Der Altar mit den Ketten Petri stand ursprünglich dort, wo man heute das Grabmal Julius II. sieht (Gotti, Vita di Michelangelo Buonarotti II p. 80), wurde dann in die Sakristei überführt und schmückt erst seit Pius IX. den Hochaltar.

[2]) Albertini (p. 11, p. 22, p. 54) erwähnt diesen Bau dreimal als eben begonnen.

[3]) Aus dem nördlichen Seitenschiff der Basilika führt eine Thür in diesen Palast mit seinen hochgewölbten Zimmern. Über dem Thürsturz einiger Zimmer liest man die Inschrift: LEON C · S · P · AD · VINC · M · PENI · Die Sakristei in S. Pietro in Vincoli bewahrt mehrfache Erinnerungen an ihre Erbauer. Innen über der Eingangsthür in einem schmalen, tonnengewölbten Andito liest man: JUL · CARD · S · PET · AD · VINC · über dem Thürsturz mit dem zum Teil restaurierten Wappen des Giuliano della Rovere. Über dem Eingang in die Sakristei: GAL · CAR · S · PET · AD · VINC · Über dem Eingang zu einer kleinen Kapelle im ersten Stock: XIXTO · XIXTI · PRONEPOTI · Papst Sixtus, sein Neffe Giuliano, später Julius II., dann die Kardinäle Galeotto, Sixtus und Leonardo haben also an Kirche und Kloster von S. Pietro in Vincoli gebaut. Alle diese Inschriften fehlen bei Forcella, darum hat man die Angaben Albertinis alle auf den Bau des Giuliano della Rovere bezogen, während sie sich auf die späteren Rovere-Nepoten, vor allem auf Leonardo della Rovere beziehen. Vgl. auch Fabriczy, Giuliano da Sangallo, Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. 1902, Beiheft p. 13, 3.

[4]) Ed. Frey p. 66. Vasari (IV, 279) schreibt das Modell des älteren Palastes dem Giuliano da Sangallo zu. Fabriczy im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. 1902 (Beiheft) p. 2 u. p. 13. Vgl. auch Schmarsow in seiner Ausgabe von Albertini p. 22 Anm. 7.

[5]) Die für die Baugeschichte von S. Pietro in Vincoli äusserst wichtigen Dokumente wurden publiziert von Lanciani, Storia degli scavi di Roma (1902) I, 149. Vgl. über Giuliano Leni Vasari IV, 165.

[6]) Lanciani ebendort. Von der Existenz dieses schönen Brunnens scheint niemand mehr zu wissen. Auch seine Inschriften wurden niemals kopiert. Sie lauten oben rings um den Querbalken zwischen den Doppelsäulen: OPVS · PER · IV · II · AFFECTUM · LEONAR · C · S · P · AD · VINC · MA · PAEN · BENEMERITI · DE · SE · GENTILIS · MEMORIÆ · PERFECIT · Unten am Brunnen sieht man viermal das päpstliche Rovere-Wappen mit Inschriften. *Vorne:* IV · II · PO · MAX · XISTI · IIII · NEP9 · *rechts:* SVIS · LIGURIIS · Ĩ · LIBER · ASSERTIS · *Rückwärts:* SCISMATE · EXTINCTO · *links:* RAVẼ · EXRC · INTEGRO · RECEPTO · Vgl. über Leonardo della Rovere, Kardinal von S. Pietro in Vincoli, Grosspönitenziar und Stifter des Brunnens Ciacconi III, 255.



Abb. 22 KLOSTERHOF IN S. PIETRO IN VINCOLI MIT DEM ROVERE-BRUNNEN DES CHRISTOFORO DA CARAVAGGIO

merkwürdigen Grabschrift auf Julius II. mit bedeutsamer Anspielung auf S. Pietro in Vincoli heisst, er habe St. Peter in Fesseln vorgefunden und befreit[1]).

S. Maria del Popolo

In S. Maria del Popolo hatten schon Sixtus IV. und die Prälaten seines Hofes Querschiff und Seitenkapellen fast ganz mit Denkmälern und Fresken angefüllt; so war für monumentale Leistungen, wie Julius sie von seinen Künstlern zu verlangen pflegte, thatsächlich kein Raum mehr vorhanden. Der Papst fasste daher, begierig, seinen Namen für immer mit dem Ruhmestempel der Rovere zu verbinden, die Erweiterung von Chor und Apsis ins Auge, und wiederum war es Bramante, dem er Entwurf und Ausführung übertrug[2]). Im Jahre 1506 wurden die Arbeiten begonnen, um 1509 war alles vollendet[3]). Der Chor war verlängert, an den Hochwänden mit zwei Palladio-Fenstern geschmückt und mit einer geräumigen Apsis abgeschlossen; eine Schar von Künstlern hatte das neue Heiligtum geschmückt, dessen Wände, heute weiss getüncht, ursprünglich sicherlich in reichem Farbenschmuck erglänzten. Die Decke hatte Pinturicchio mit der Krönung Mariae und den Gestalten der Evangelisten, Kirchenväter und Sibyllen ausgemalt, und man kann sagen, er hatte sich selbst übertroffen. Die Glasmalereien — die einzigen noch aus den Tagen Julius II. in Rom erhaltenen — hatten die Meister Claude und Guillaume de Marcillat hergestellt[4]); Andrea Sansovino endlich hatte durch die Grabmäler des Ascanio Sforza und des Girolamo Basso della Rovere seinen Ruhm für alle Zeit begründet. Als Zeichen besonderer Huld verehrte der Papst der Madonna del Popolo überdies sein eigenes Bildnis, von Raffaels Meisterhand gemalt, gleichzeitig mit dem grossen Altargemälde der heute verschollenen Madonna di Loreto[5]).

[1]) Arch. d. Soc. Rom. II (1879) p. 244:

Julio fui pontifice romano
Che trovai pietro in vincula legato
Senza le chiave, col manto squarzato
Sotto a'figlioli d'un pastor marano.
Di carzer el disligai pian pian piano
E cominciali a pore el manto a lato
E se morte non era i gli arei dato
Di tutto il grege suo le chiave in mano.
E la conjuration ancora esciolta
hauerei di Neron et antichristo
e la sposa di dio da lhor man tolta
Morte vi s'intrepose, und'io mi atristo,
ch'io vego al morir mio un altra volta
In vincula tornar San pietro e Christo.

Das Sonett ist auch für die Würdigung der Bedeutung von Raffaels Befreiung Petri in der Stanza d'Eliodoro von Wichtigkeit.

[2]) Varari IV, 155. Albertini spricht dreimal von Ausbau und Ausschmückung der Chorkapelle von S. Maria del Popolo. Ed. Schmarsow p. 7, p. 16, p. 45.

[3]) Bertolotti, Artisti modenesi p. 18. — Müntz (Gazette des Beaux Arts 1879 p. 366) veröffentlichte ein Dokument, welches erhärtet, dass der Chor am 29. Juli 1509 eingedeckt wurde. Vgl. auch Geymüller p. 85.

[4]) Pastor III, p. 785.

[5]) Vasari IV, 337 u. 338. Passavant, Rafael von Urbino II p. 126. Sandrat (Deutsche Academie II. Theils II. Buch VII Kapitel p. 94) sah noch beide Gemälde, die sehr hoch gehalten und nur an Festtagen gezeigt wurden. In S. Maria del Popolo wurde am 5. Oktober 1511 feierlich die „heilige Liga" verkündigt. Vgl. Sanuto XIII, 87 und Pastor III, 683.

Die Gunst des Papstes, die ihm immer treu geblieben ist, die niegesehene Grossartigkeit seiner Bauten und Entwürfe machten Bramante bald zu dem berühmtesten Architekten seiner Zeit, dessen Rat die geistlichen und weltlichen Bauherren Roms nicht gern entbehren wollten. Mit seinem Namen verbanden vollends die Späteren den Begriff der römischen Architektur unter Julius II., und daher ist es wohl gekommen, dass ihm schon Vasari fälschlich die Cancelleria und den Palast des Adrian von Corneto zugeschrieben hat, obwohl sie durchaus nicht die Merkmale des Palast-Baustiles Bramantes tragen, nämlich die Rustica unten und die stark vorspringenden dorischen Halbsäulen in den oberen Stockwerken[1]). Allerdings ist es nicht leicht, aus den noch vorhandenen Monumenten eine klare Vorstellung vom Charakter Bramantescher Profanbauten zu gewinnen, wurde doch fast alles verändert oder zerstört: die Anlage des Belvedere ist kaum noch kenntlich, der Palast von San Biagio wurde niemals über seine Fundamente emporgehoben, die Paläste Caprini[2]) (ca. 1500) und Soderini[3]) (1510) sind vollständig umgebaut worden. Aber die Zeitgenossen sahen noch vieles, was längst verloren gegangen ist, und Raffael, Giulio Romano, Sansovino und Palladio haben alle von Bramante gelernt. Er wies nicht nur der römischen Architektur auf Jahrzehnte hinaus die Richtung; die Gesetze, die er aufgestellt, waren selbst einem Michelangelo heilig, und alle Namen, die vor ihm Bedeutung gehabt, schienen plötzlich vergessen, wie die Sterne beim Aufgang der Sonne erblassen.

[1]) Vgl. D. Gnoli, Bramante in Roma in der Rivista d'Italia, 15. April 1898.
[2]) Cicerone (Achte Auflage) II., 263.
[3]) A. Rossi, Nuovi Documenti su Bramante im Arch. stor. dell'arte I (1888) p. 134 ff.



MOTIV AUS DER DECKENDEKORATION DER STANZA D'ELIODORO



G. DA SANGALLO, FRIES AM KAMIN DES PALAZZO GONDI IN FLORENZ

Giuliano da Sangallo

KAPITEL III • • GIULIANO DA SANGALLO UND JULIUS II. BAUTHÄTIGKEIT DER KARDINÄLE

Niemand wurde härter durch Bramantes siegreiches Auftreten betroffen als Giuliano da Sangallo [Abb. 25], der einst mit dem in Ungnade gefallenen Kardinal von S. Pietro in Vincoli das Brot der Verbannung gegessen hatte und allgemein als der ausführende Architekt der zahlreichen Baupläne des Rovere-Nepoten galt. Er hatte für ihn den Plan des alten Palastes von S. Pietro in Vincoli entworfen[1]), er hatte in Ostia schon im Jahre 1483 für ihn gearbeitet[2]) und endlich seinen Palast in Savona gebaut[3]). Ja, selbst in Frankreich hatte sich der flüchtige Kirchenfürst die Gunst Karls VIII. durch das herrliche Modell eines Palastes erworben, welches Sangallo gearbeitet hatte[4]). Was Wunder, dass er sofort mit kühnen Plänen und glänzenden Hoffnungen in Rom erschien, nachdem er das Ergebnis der Papstwahl am 1. November 1503 vernommen hatte?

Arbeiten in der Engelsburg. Plan für eine Loggia auf dem Petersplatz

Julius empfing den Gefährten seines Unglücks aufs gnädigste und nahm seine Dienste sofort für die Restauration der Engelsburg in Anspruch, wo wir wahrscheinlich die schöne, säulengetragene Loggia hoch über der Engelsbrücke dem Giuliano da Sangallo zuschreiben dürfen [Abb. 26]. Schon am 30. Mai 1504 erhielt er den Restbetrag einer grösseren Summe für seine Arbeiten ausbezahlt[5]) und sofort, wie es scheint, einen neuen, weit glänzenderen Auftrag. Immer wenn sich die Kardinäle in feierlichem Zuge ins Konsistorium begaben, pflegten auf

[1]) Vasari IV, 278 u. 279. Zu diesem älteren Palast gehört noch der östliche Arm des Klosterhofes, wie die auf Giuliano della Rovere bezügliche Inschrift über dem Eingange zur heutigen Bibliothek bezeugt.

[2]) Guglielmotti, Storia delle fortificazioni nella spiaggia Romana. Roma 1880, p. 55 ff.

[3]) Vasari IV, 279. Die Fassade des Palastes ist abgebildet bei Gauthier, Les plus beaux édifices de Gênes (Paris 1832), Pl. 64 und 65.

[4]) In den Uffizien befindet sich der Fassadenentwurf für eine Kirche, der allgemein als ein Entwurf für San Lorenzo gilt. Da er aber im Giebel das Kardinalswappen der Rovere zeigt, so scheint die Zeichnung vielmehr für eine unbekannte Kirche im Auftrag des Giuliano della Rovere entworfen worden zu sein. Vgl. Fabriczy, Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo a. a. O. p. 99 n. 279.

[5]) Müntz (Les antiquités de la ville de Rome. Paris 1886, p. 67) hat das Dokument zuerst publiziert.

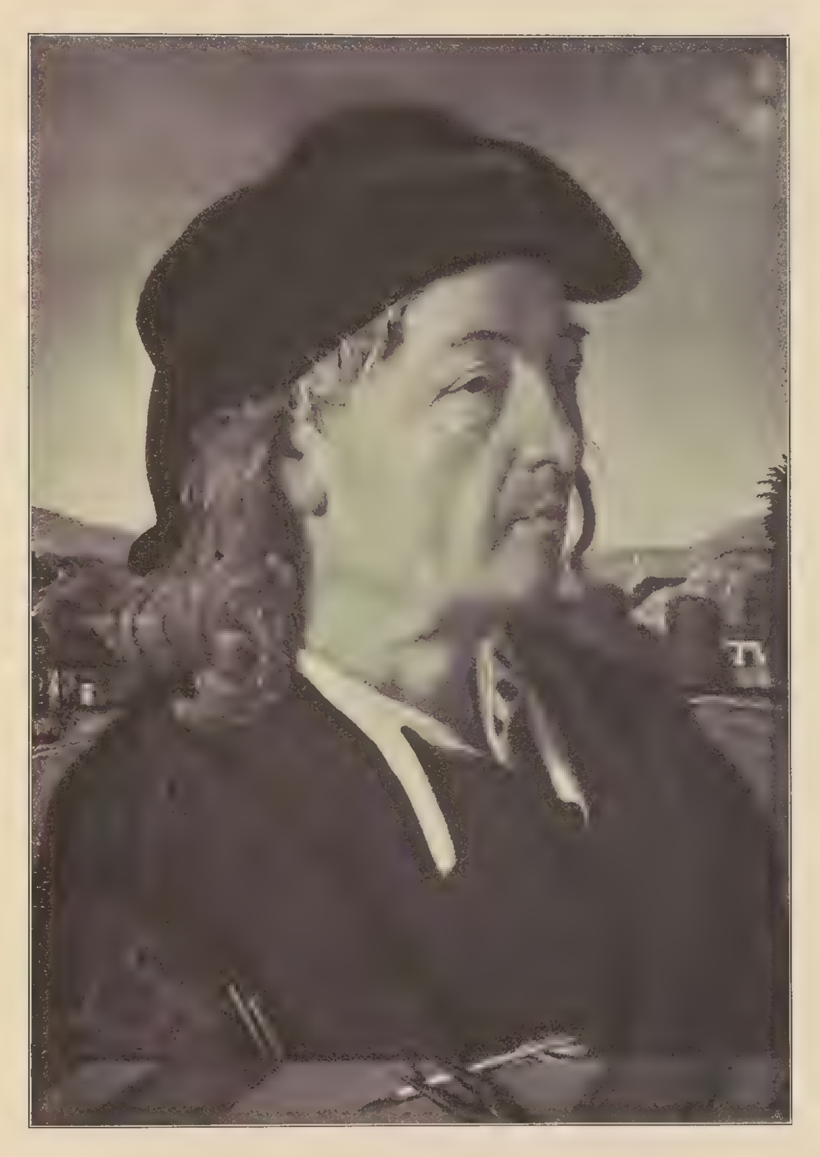


Abb. 25 PORTRÄT DES GIULIANO DA SANGALLO VON PIER DI COSIMO IM HAAG



Abb. 26 ANSICHT DER ENGELSBURG MIT DER LOGGIA JULIUS II.
FRESKO EINES UMBRISCHEN MEISTERS IN EINER SEITENKAPELLE IN S. TRINITÀ DE' MONTI

dem Petersplatz Posaunen geblasen zu werden[1]). Bis dahin hatten sich die Musikanten unter freiem Himmel aufgestellt, nun beschloss Julius, ihnen vor dem vatikanischen Palast eine prächtige Loggia zu errichten in Form eines giebelgekrönten antiken Triumphbogens. Der Entwurf Sangallos war bereits im Jahre 1505 vollendet und ist noch heute erhalten[2]) [Abb. 27]; aber er ist niemals zur Ausführung gelangt, obwohl Giuliano am Ende des Jahres 1505 mit seiner Familie nach Rom übersiedelte[3]). Wäre er so glänzend aufgebaut worden, wie ihn der Florentiner Architekt geplant, so würde er mehr als jedes andere Denkmal in Rom bezeugt haben, wie völlig der Geist der Antike in den Tagen Julius II. die Renaissance beherrschte. Giuliano da Sangallo wollte mitten auf dem Petersplatz, angesichts der alten Basilika, einen Konstantinsbogen errichten, nur in abweichenden Verhältnissen und feiner durchdachter Dekoration[4]). Man sollte hier in den marmornen Reliefbildern das Rovere-Wappen im Triumph einhergetragen sehen, und der Papst sollte als Imperator auf antikem Sessel thronen, von seinen geistlichen Vasallen umringt.



Abb. 27 SANGALLOS ENTWURF FÜR DIE LOGGIA DER POSAUNENBLÄSER. ZEICHNUNG IN DEN UFFIZIEN

Enttäuschung Sangallos

Man darf wohl annehmen, dass es Bramante war, der diesen Plan vereitelt hat, indem er die Gedanken des Papstes völlig auf den Neubau der Peters-

[1]) Vasari (V, 532) sagt von den neuen Gemächern im Vatikan, „le quali rispondono sopra la piazza di San Piero, dove stanno a sonare i trombetti, quando i cardinali vanno a concistoro“.
[2]) Vgl. Fabriczy, Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo. Stuttgart 1902, p. 102 n. 283.
[3]) Vgl. Fabriczy, Giuliano da Sangallo im Jahrb. der K. Pr. Kunstsammlg. 1902, Beiheft p. 41, wo ein Breve Julius II. vom 22. Oktober 1505 publiziert ist, welches Giuliano da Sangallo und die Seinen auf ihrer Reise nach Rom dem Schutze der Behörden empfiehlt.
[4]) Eine glänzende Kopie des Konstantinsbogens erhob sich thatsächlich vor dem vatikanischen Palast am 28. März 1507 bei dem siegreichen Einzug Julius II. in Rom. Diarium des Paris de Grassis ed. Frati p. 176.

kirche richtete, den er Giuliano da Sangallo gegenüber für sich selbst mit Erfolg in Anspruch nahm. Tief gekränkt kehrte Giuliano nach Florenz zurück, und schon damals mag zwischen dem Papst und seinem alten Freunde das bittere Zwiegespräch stattgefunden haben, von dem Vasari berichtet: „Glaubst du nicht, dass ich einen Giuliano da Sangallo allerwärts finden kann"? fragte der Papst. „Sicherlich keinen, der ihm gleich wäre an Treue und Diensteifer", lautete die unerschrockene Antwort; wohl aber würde er selbst leicht Fürsten finden, die ihre Versprechungen besser hielten als der Papst[1]). Trotzdem begegnen wir dem Florentiner Architekten, der wenigstens noch als Gönner Michelangelos und Sansovinos seinen alten Einfluss auf Julius II. geltend machte, in den nächsten Jahren häufig in Rom. Er war im Januar 1506 bei der Auffindung des Laokoon in den Titusthermen zugegen, für dessen Aufstellung im Belvedere er vielleicht die Skizze entworfen hat[2]); er wird auch noch im Frühjahr und Winter 1507 mehrfach als in Rom anwesend genannt[3]). Aber wie die Loggia

Abb. 28 SANGALLOS ENTWURF FÜR FASSADE UND KUPPELBEKRONUNG DER TORRE BORGIA (UFFIZIEN)

[1]) Vasari (IV, 283), dessen Biographie des Giuliano da Sangallo sehr glaubwürdig erscheint, erwähnt allein diese Abreise nach Florenz, welche dokumentarisch nicht bezeugt ist.

[2]) In der Albertina in Wien. Publiziert von A. Venturi, Il Gruppo del Laocoonte e Raffaello im Arch. stor. dell' arte II (1889) p. 99.

[3]) „El Sanghallo si truova a Roma" heisst es in einem Brief des Ludovico Buonarotti an Michelangelo vom 24. Dezember 1507. (Frey, Ausgewählte Briefe 4, II.) Auch am 31. März 1507 war Sangallo in Rom. (Vgl. Milanesi, Le lettere p. 73.) Dazwischen aber Anfang November 1507 in Florenz. (Fabriczy, Giuliano da Sangallo p. 10.) Ausserdem wird er auch häufig in nicht bestimmt zu datierenden Briefen Michelangelos erwähnt. (Vgl. Milanesi p. 79, p. 83, p. 84, p. 85, p. 86.)

für die Posaunenbläser unvollendet blieb, so sind auch Giulianos glänzende Entwürfe eines Fassadenvorbaues und einer Kuppelbekrönung der Torre Borgia nur zum Teil verwirklicht worden[1]) [Abb. 28]. Der Kuppelbau, welcher — wahrscheinlich nur in Holz ausgeführt — sich über Arkadenbögen erhob und als Knopf eine Eichel trug, war im Jahre 1511 vollendet. Er wurde aber schon unter Hadrian VI. im Juli 1523 durch Brand zerstört. Der schöne und eigenartige Entwurf einer Erweiterung und Verkleidung des Turmbaues dagegen ist überhaupt niemals zur Ausführung gelangt.

Entwürfe für die Torre Borgia

So trügerisch hatten sich Giulianos Hoffnungen erwiesen, so unfruchtbar zeigte sich alles, was er für Julius II. entworfen hatte. Zwar scheinen sich seine persönlichen Beziehungen zu dem alten Gönner wieder gebessert zu haben, denn nicht nur die seltene Treue im Unglück stellte ihn in den Augen des Papstes hoch. Auch die gemeinsame Freude an den Schätzen der antiken Kunst verband sie und derselbe Sammeleifer. Giuliano da Sangallo war es, den der Papst sofort in die Vigna bei den Titusthermen sandte, nachdem er von der Entdeckung des Laokoon vernommen hatte[2]). Giuliano da Sangallo wird auch bei der Anlage des „Antiquariums" der erste Berater Julius II. gewesen sein.

Die Mittel des Papstes waren zu Anfang seines Pontifikats noch ebenso beschränkt wie seine Macht. Er hatte den Kopf mit politischen Plänen angefüllt, er wollte das gesunkene Ansehen des päpstlichen Stuhles wieder herstellen. Darum gab er auch den Vorschlägen und Entwürfen Bramantes vor allem anderen Gehör, der in dem neuen Petersdom ein Gleichnis der Machtstellung der Nachfolger Christi auf Erden in gigantischen Mauermassen darstellen wollte. So sah sich Sangallo überall gehemmt, und wenn er auch als persönlicher Freund und Ratgeber beim Papst noch Geltung hatte, für seinen Schaffensdrang fand er neben Bramante in Rom keine Bethätigung mehr. Er kehrte wieder nach Florenz zurück, und die Heimat entschädigte ihn reichlich für die erlittene Kränkung. Ja, das Schicksal schien an dem trefflichen Manne noch am Ende seiner Laufbahn versäumtes wieder gut machen zu wollen. Nach Bramantes Tode berief Leo X. seinen vertriebenen Rivalen, der unter Julius nur noch vorübergehend nach Rom gekommen war, an die Leitung des Baues von St. Peter. Giuliano da Sangallo hat dies verantwortungsvolle Amt wenig mehr als ein Jahr innegehabt, ohne Spuren seiner Thätigkeit zu hinterlassen. In unversöhnlichem Gegensatz zu Bramante entschied er sich für das lateinische Kreuz, wie die noch erhaltenen Entwürfe seiner Hand bezeugen[3]). Im Frühling des Jahres 1515 kehrte er, gebeugt von der Last der Jahre, erschöpft von der Mühsal eines thatenreichen Lebens, nach Florenz zurück, wo er im folgenden Jahre einundsiebenzigjährig starb.

* * *

[1]) Vgl. Fabriczy a. a. O. p. 96 n. 134. Der Entwurf für die Erweiterung der Torre Borgia befindet sich in den Uffizien. Eben dort auch eine andere, dem Peruzzi zugeschriebene Zeichnung der Kuppel, auf der sich die Notiz über den Brand vom Juli 1523 befindet. Dass diese Kuppel — augenscheinlich zur Verschönerung des Belvedere-Hofes — wirklich ausgeführt wurde, beweist ein von Pungileoni zuerst publiziertes Dokument aus dem Archiv von St. Peter. (Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato Bramante, Roma 1836, p. 98.)

[2]) Fabriczy, Giuliano da Sangallo p. 10.

[3]) Geymüller, Bl. 28 und 29. Fabriczy 62 Fol. 64^{v}; 95 n. 7; p. 117 n. 6.

Bauten und Paläste der Kardinäle

Weit mehr als unter den letzten Päpsten des Quattrocento konzentrierte sich die Bauthätigkeit in Rom unter Julius II. auf St. Peter und den vatikanischen Palast. Der Unternehmungsgeist der Kardinäle schien gelähmt durch die ungeheuren Pläne des Papstes, und Bramante brauchte für seine Arbeitsarmee am Petersbau alles, was in Rom an tüchtigen Baumeistern und Werkleuten zu finden war. Vor allem von kirchlichen Stiftungen ist wenig zu berichten. Kirchenbauten wie S. Maria del Popolo, Sant' Agostino, S. Maria della Pace kommen nicht mehr vor. Ein französischer Prälat Adam baute im Jahre 1509 bei San Giovanni a Porta Latina ein Oratorium San Giovanni in Oleo und liess es mit Gemälden schmücken[1]; Giovanni de' Medici stellte die Kirche auf dem Celius, S. Maria in Domnica, mit bescheidenem Aufwand wieder her[2]; die Korporation der Bäcker begann den Neubau von S. Maria di Loreto am Trajansforum[3], und die Deutschen, Franzosen und Spanier erweiterten ihre Nationalkirchen S. Maria dell' Anima, S. Trinità de' Monti und S. Pietro in Montorio[4]. Aber im Vergleich zu dem, was die Kardinäle vor allem unter Sixtus IV. — ein Caraffa und ein Estouteville — als Beschützer der Künste ins Leben gerufen hatten, erscheint der Hof Julius II. an Prälaten von fürstlicher Munificenz arm. Wenigstens hörten sie auf, so umfassend und gemeinnützig zu wirken wie im Quattrocento. In den herrlichen Palästen, die in den letzten Jahrzehnten entstanden waren, richtete man sich ein und sammelte Bücher und Antiquitäten; in den Kirchen schmückte man Familienkapellen mit Gemälden und Skulpturen aus. So seltsam es klingen mag: von den grossen Renaissance-Palästen Roms ist kein einziger unter Julius II. entstanden; nur die Villa Chigis an der Lungara wurde damals von Peruzzi erbaut, und der Papst begab sich selbst an Ort und Stelle, um die Fundamente zu sehen und die Baulust des reichen Sienesen anzufeuern[5]. Raffaello Riario hatte seinen

[1]) Forcella XI, 162 Nr. 298.

DIVO JO. EVANḠTE. SACELLUM BENEDICTUS
ADAM AUDITOR. GALLIC. DICAVIT
JULIO II. PONT. MAX. AN̊. MCCCCCVIIII.

Darunter, das Wappen einfassend, der Wahlspruch des Prälaten: Au plaisir de Dieu. Das kleine achteckige Tempelchen, von dem aus man einen der herrlichsten Blicke über Rom und auf die Peterskuppel geniesst, ist wohl erhalten. Die Gemälde sind völlig erneuert. Vgl. auch Crescimbeni, L'istoria della chiesa di S. Giovanni avanti porta Latina p. 65 u. Armellini a. a. O. p. 521. In S. Pietro in Montorio wurde im Jahre 1508 eine Kapelle von einem sonst unbekannten Maler Giovanni Piaure (?) ausgemalt. Vgl. Gori, Archivio IV, 223.

[2]) Albertini ed. Schmarsow p. 7 u. 8. Er liess später die von ihm errichtete Fassade dieser Kirche als einen besonderen Ruhmestitel auch auf den Chiaroscuri unter einem der Teppichgemälde Raffaels (Der wunderbare Fischzug) anbringen.

[3]) Albertini p. 8: Ecclesia S. Mariae de Loreto urbis et eccles. S. Rocchi ex helemosinis pub. fundatae sunt tempore tuae Stis. Vasari (V p. 450) bezeichnet als ersten Architekten dieser jedenfalls vor 1509 begonnenen Kirche den erst 1485 geborenen jüngeren Antonio da Sangallo. Milanesi (ebendort Anm. 1) giebt das Jahr 1507 als Gründungsjahr der Kirche an. Clausse, Les Sangallo II p. 46, handelt ausführlich über die Kirche, deren Grundriss er dem Giuliano da Sangallo zuschreibt, der seinen Neffen Antonio beraten habe.

[4]) Albertini p. 8 u. 9. Die Kirche von S. Maria dell' Anima wurde schon im Jahre 1500 begonnen, aber erst im Jahre 1519 vollendet. Vgl. Forcella III, 445 n. 1071: TEMPLUM BEATAE MARIAE VIRGINI DE ANIMA HOSPITALIS TEUTONICOR. M. D. XIIII. und Lanciani, Scavi di Roma I, 131 u. 158.

[5]) Cugnoni, Agostino Chigi il Magnifico im Arch. della soc. Rom. II (1879) p. 63. Nachdem der

Riesenpalast bereits im Jahre 1495 bis zum zweiten Stockwerk erhoben[1]), Adrian von Corneto den seinigen schon im Jahre 1504 an den englischen König geschenkt[2]). Domenico Grimani[3]) waltete wie ein Fürst in dem von Paul II. erbauten Palazzo Venezia; den Palast des Domenico della Rovere hatte Julius seinem Liebling Alidosi geschenkt[4]); und sein Nepot Galeotto bewohnte den Borgia-Palast[5]). Auch Fazio Santori[6]) und Francesco Soderini[7]) hatten zeitweise ältere Paläste bewohnt und ausgebaut, der erstere den heutigen Palazzo Fiano am Corso, der letztere den Palast von SS. Apostoli. Beide haben aber auch eigene Palastbauten unternommen. Das Haus neben S. Maria in Via Lata, welches Santori umgebaut und ausgeschmückt hatte, erregte die Bewunderung Julius II., der es für seinen Neffen Francesco Maria della Rovere erbat und auch erhielt[8]) [Abb. 29]. Francesco Soderini liess sich für seinen Palastbau

Bau kaum begonnen war, erzählt Fabio Chigi, der spätere Papst Alexander VII., begab sich Papst Julius, um den Baueifer zu erhöhen, an Ort und Stelle und fragte, ob der zukünftige Bau so prächtig werden würde wie diejenigen anderer Dynasten der Zeit. Die Antwort lautete bejahend. Wieder sagte der Papst, er glaube es kaum, denn er wisse, dass die Riario aus Eifersucht ein herrlicheres Gebäude aufrichten würden. Worauf sich Agostino verschwor, er werde seinen Pferdestall grossartiger anlegen, als die Riario ihren Palast.

[1]) Vgl. über die jüngste Litteratur der Cancelleria die Arbeiten Gnolis im Arch. stor. dell'arte V p. 176 u. 331 ff. und Rassegna d'Arte I, 148 und Bernich ebendort II (1902), 69. Vgl. auch Cancellieris Notizie im Cod. Vat. 918 und in den Effemeridi Letterarie di Roma VI (1822) Feb. p. 157.

[2]) Arch. stor. dell'arte V p. 183. Vgl. Lanciani (Storia degli scavi di Roma p. 188) der fälschlich 1508 als Jahr der Schenkung angiebt.

[3]) Vgl. bei Sanuto VI, 172 u. 173 die Beschreibung eines Festes, das Grimani am 16. März 1505 im Palazzo Venezia gab. Über den Empfang, den er Erasmus bereitete, vgl. Nolhac, Erasme en Italie p. 87. Über die Kopie, die er nach dem Laokoon fertigen liess, Müntz, Antiquités p. 47, Pungileoni p. 40. Über seine Sammlungen A. Levi, Le collezioni Veneziane. Venezia 1900, p. LVI und Lanciani, Storia degli scavi di Roma I, 138. Eine Medaille Grimanis ist im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. 1881 Tav. XVIII, 2 (p. 106) publiziert. Es war auch Grimani, der das berühmte Breviarium in der Marciana in Venedig ausführen liess. Sein Wappen mit Inschrift ist im Paviment des Mittelschiffes von S. Marco in Rom erhalten. Über sein Grab vgl. Ciacconi III, 180.

[4]) Albertini p. 31 zollt diesem berühmten Palast, den Giuliano da Sangallo im Jahre 1504 für Alidosi erweitern musste (Fabriczy, Giuliano da Sangallo p. 10), besondere Bewunderung.

[5]) Vgl. oben p. 22 Anm. 4. Die Schicksale des Borgia-Palastes hat Cancellieri in den Effemeridi letterarie di Roma V (1821) p. 395 ff. ausführlich beschrieben. Rodrigo Borgia bewohnte den Palast bis zu seiner Erhebung im Jahre 1492 und schenkte ihn dann an Ascanio Sforza. Nach dessen Tode im Jahre 1505 gab ihn Julius seinem Neffen Galeotto und bestimmte ihn zugleich als Sitz des Vizekanzlers. Im Jahre 1508 erhielt Sisto Gara della Rovere den Palast. Unter Leo X. wurde die Cancelleria in den Palazzo des Raffaello Riario verlegt. Damals gelangte der Borgia-Palast wieder in die Hände der Sforza zurück, und er trägt noch heute den Namen Sforza Cesarini.

[6]) Fazio Santori restaurierte den Palast des Hugh of Evesham, den vor ihm Giorgio Costa bewohnt hatte. Der Palast, heute Palazzo Fiano genannt, liegt am Corso, dort wo einst der Arco di Portogallo stand. Er ist auf den Fundamenten der Ara pacis Augustae gebaut. Vgl. Albertini ed. Schmarsow p. 24 h. Anm. 3.

[7]) Albertini p. 54.

[8]) Vgl. über Fazio Santori und seine alten Beziehungen zu Julius II. Albertini ed. Schmarsow p. 5. Über den Palast in der Via lata — heute Doria Pamphili — Albertini p. 25, Lanciani p. 143. Ciacconi III, 259. Fazio Santori erwarb den Palast im Jahre 1507 für 2000 Dukaten; der Kaufkontrakt hat sich erhalten (vgl. F. Martinelli, Primo trofeo della s^{ma} croce. Roma 1655 p. 24 u. 25). Er starb — wie man sagte, aus Schmerz über den Verlust seines Palastes — im März 1510 und wurde in der Kapelle Sixtus IV. in St. Peter beigesetzt. Der herrliche Hof des Palazzo Doria

im Borgo von Bramante beraten[1]), dessen Stil man auch noch am Palazzo Fieschi erkennt[2]). Niccolo Fieschi, der ligurische Landsmann Julius II. und sein treuer Begleiter auf kriegerischen Expeditionen, wurde noch von Alexander VI.



Abb. 29 PALAST DES FAZIO SANTORI IN DER VIA LATA
NACH EINEM STICH IN FALDAS NUOVO TEATRO 1665

im Jahre 1503 zum Kardinal ernannt. Wie an der Loggia des Belvedere und den für St. Peter geplanten Türmen ist auch auf diese Palastfassade das Pilastersystem des Marcellus-Theaters angewandt, welches Bramante allen anderen vorzog.

stammt von ihm, wie uns das Wappen bezeugt, — die Palme von einem Bande mit Zickzackverzierung in der Mitte durchschnitten — das sich noch dreimal im Gewölbe und ausserdem an einem Marmorkamin in dem grossen Skulpturensaal der Galerie erhalten hat. Über die Gemälde siehe unten.

[1]) Arch. stor. dell'arte I (1888) p. 134. Francesco Soderini, Kardinal von Volterra, Bruder des Pietro Soderini, Gonfaloniere von Florenz, war es, der vor der Grundsteinlegung von St. Peter die feierliche Messe las (Albertini 53). Er war, wie sein Bruder, ein besonderer Gönner Michelangelos, der noch bis in späte Lebensjahre mit den Soderini enge Beziehungen hatte und bei dem Kinde eines Neffen Pietros im Jahre 1521 Gevatter stand. (Frey, Ausgewählte Briefe p. 181 n. CLXXI.) Die Chorkapelle von S. Maria del Carmine in Florenz mit dem Kenotaph ihres Vaters wurde von beiden Brüdern prächtig hergerichtet. (Albertini bei Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der Ital. Malerei II, 442.) Piero Soderini, der nach der Restitution der Medici in Rom als Verbannter lebte, wollte im Jahre 1518 in S. Silvestro in Capite Johannes dem Täufer einen Altar errichten und schrieb wegen der Zeichnung mehrere Briefe an Michelangelo. Frey, Ausgewählte Briefe 101—103. Vgl. auch p. 28 u. p. 30 und ferner Albertini ed. Schmarsow p. 46, Vasari VII, 155 und 168 und Gotti, Vita di Michelangelo I, 54.

[2]) Vgl. Albertini ed. Schmarsow p. 28 und Gnoli im Arch. stor. dell'arte V (1892) 345. Der Palazzo Fiesco-Lavagna liegt bei S. Maria in Vallicella der Cancelleria gegenüber. Früher wurde er Palazzo Sora genannt, heute Liceo Mamiani.



ANTIKER SARKOPHAG IN DER SKULPTURENGALERIE DES VATIKANS, EINST IM ANTIQUARIUM JULIUS II.

KAPITEL IV • DAS ANTIQUARIUM JULIUS II.

Audienz des venezianischen Gesandten im Hof des Belvedere

An einem Apriltag des Jahres 1510 begab sich der Gesandte der eben vom Banne gelösten venezianischen Republik in den Belvedere zur Audienz beim Papst. Es war Julius II. damals besonders viel an dem guten Willen Venedigs gelegen, so wurde Girolamo Donato ohne weiteres vorgelassen. Er traf den gefürchteten Greis im Hof des Belvedere Bäume pflanzend an, und ohne sich in seiner Beschäftigung stören zu lassen, erteilte Julius die Audienz[1]). Wir wissen nicht, wie schnell der weltgewandte Venezianer seines Erstaunens Herr geworden ist, den kriegsberühmten Eroberer von Bologna mit Gartenanlagen und Aufstellen von Statuen beschäftigt zu finden. Aber er musste wohl die seltene Gunst zu würdigen wissen, die in einem solchen Empfange lag, denn über dem Eingang in dies Heiligtum las man die Inschrift: „Procul este profani", und niemand wurde hier empfangen, der dem heiligen Vater von Staatsgeschäften reden wollte[2]). Nur Bramante, der vielbeneidete, durfte hier dem Papst von seinen Arbeiten und Plänen berichten und Federico Gonzaga durch seinen kindlichen Frohsinn die Sorgen und Gedanken des alten Mannes zerstreuen. Meist aber waren in den seltenen Mussestunden des Papstes die antiken Götter seine einzige Gesellschaft in diesem Antiquarium, das in weltferner Einsamkeit mehr in der Campagna als im römischen Stadtbezirk zu liegen schien. Hier wandelte er an schönen Herbst- und Frühlingstagen, auf seinen Stock sich stützend, einher. In den dunklen Orangengebüschen mit den goldenen Früchten sangen die Vögel, in die antiken Sarkophage ergossen sich Ströme des klarsten Wassers, und über diesem Zaubergarten leuchtete die strahlende Bläue des römischen Himmels[3]). Ein Friedensglück, wie es am er-

[1]) Sanuto X, 87. Scrive coloquii avuti con soa santità, qual rimase a piantar el zardin e poi fo in camera con soa beatitudine. (18. April 1510.) Vom 26. April heisst es ebenda: poi il papa lo menò a veder le fabriche il fa ch'è belle cose e le zoje à preparato per far do regali belissimi.
[2]) Vgl. über den Belvedere Albertini ed. Schmarsow p. 38 u. 39, der den ältesten Bestand der Statuensammlung unter Julius II. angiebt und im Anhang II die Laudes auf Julius II. von Fausto Capodiferro, die im Jahre 1512 geschrieben worden sein müssen. Ferner den berühmten Aufsatz von Michaelis: Geschichte des Statuenhofes im vatikanischen Belvedere im Jahrbuch des Archäol. Inst. (1890) V p. 5 ff. Endlich Lanciani, Scavi di Roma I, 154.
[3]) Albertini p. 39. Sunt ibi nemora ferarum et avium cum viridariis et hortulis, quibus in locis homines solatii causa vagari debaccharique possunt.

sehnten Ziel sich einstellt, muss hier für Augenblicke wenigstens die ungestümen Regungen in der Brust des ruhelosen Greises gedämpft haben, wenn er von einer Statue zur andern schritt, die herrlichsten Antiken betrachtend, welche die Welt damals kannte, oder wenn er hinausblickte durch die Arkadenbögen der Loggia auf die weite Campagna und die fernen blauen Berge. So schildern ihn uns die Dichter jener Tage, die ihre Epigramme an die „Kleopatra" und den Laokoon hefteten[1]). „Julius Caesar", heisst es von ersterer, „entbrannte für mich in Liebe, als ich lebendig war; der zweite Julius liebt mich nun, da ich in Stein verwandelt, ihm als Quellnymphe dienen muss." Laokoon aber spricht: „Lass meine Strafe dich belehren, dass du die Vorsehung nicht beleidigen sollst. Und ist dir mein Schmerzensbeispiel nicht genug, so lass dir den jähen Fall der Bentivoglio eine Warnung sein."



Abb. 31 ÄLTESTE ZEICHNUNG DES APOLLO MIT DER BEZEICHNUNG: „NEL ORTO DI SA(N) PIERO IN VINCHOLA" IN EINEM SKIZZENBUCH IM ESCURIAL

Sammeleifer Julius II.

Julius hatte von jeher eine Leidenschaft für die Bildwerke der Alten ge-

[1]) Janitschek, Ein Hofpoet Leos X., über Künstler und Kunstwerke im Repert. f. Kunstw. III (1880) p. 52.

habt, die damals aus dem römischen Boden massenhaft zu Tage gefördert wurden. Schon als Kardinal von S. Pietro in Vincoli war er der vielbeneidete Besitzer des Apoll gewesen, den er als Papst in den Belvedere überführen liess[1] [Abb. 31]; er hatte den Adler vom Trajansforum über dem Haupteingang von SS. Apostoli anbringen lassen[2] und im Vorhof von Sant'Agata ein grosses antikes Fragment mit herrlichem Laubwerk aufgestellt[3]. Hörte er von neuen Ausgrabungen, so nahm er sie in Beschlag, wurde aber wohl gelegentlich von den schlauen Agenten des Lorenzo de' Medici überlistet, der ein ebenso leidenschaftlicher Sammler war wie er selbst[4]. Ja, er liess im Chor von SS. Apostoli in einem einfachen, antiken Sarkophag die Gebeine seines Vaters beisetzen und darüber einen Grabstein errichten[5].

Aufstellung der Antiken im Hof des Belvedere

Als Papst sollte Julius die Auffindung des Laokoon erleben, seit Jahrhunderten das grösste Ereignis in der Geschichte der Altertümer Roms. Am 23. März 1506 erwarb er das Kunstwerk, dessen Herrlichkeit ihm Michelangelo und Giuliano da Sangallo gepriesen hatten[6]. Vielleicht hatten die Venus Felix[7] und die Ringergruppe, Herakles und Antaeus[8] schon früher im Antiquarium des Papstes ihren Platz gefunden; wenig später wurde auch die Statue des Herakles mit Telephos auf dem Campo di Fiore entdeckt und sofort von Julius II. angekauft[9]. Ein unerhörter Glücksstern waltete über den Anfängen der Antikensammlung im vatikanischen Palast, und der willensmächtige Papst wusste jeden Zufall auszunutzen. Ihm hat es Rom zu verdanken, wenn es noch heute im Besitz seiner herrlichsten Antiken ist. Von den Maffei erwarb er eine nicht näher bezeichnete Marmorstatue und die schlafende Ariadne[10], welche damals allgemein als Kleopatra angesehen und besungen wurde, und im Juli 1511 wurde endlich auch der Apoll im Belvedere aufgestellt[11]. Er ging damit aus dem Privatbesitz der Rovere für immer in die päpstliche Antikensammlung über.

[1] Pastor III, 778. Hier ist die vollständige Litteratur gegeben und zugleich aus einem Brief des Mantuanischen Gesandten vom 12. Juli 1511 der Zeitpunkt der Übertragung des Apoll in den Belvedere festgestellt. Die Photographie der Zeichnung im Cod. Escurial. verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Hermann Egger in Wien.

[2] Albertini ed. Schmarsow p. 16. Der Adler befindet sich heute im Vorhof von SS. Apostoli an der rechten Seitenwand [Abb. auf p. 48].

[3] Lanciani im Arch. d. Soc. Rom. VI (1893) 451: In un posamento antico di fino marmo, con fogliami e lavori, fuori di suo loco, nel portico di santa Agata: EUCHARISTIAE — JULIUS CARDINALIS SAXUM EX URBICA RUINA RELICTUM, OB ELEGANTIAM EREXIT. Schon bei Laurenti, Storia di S. Agata alla Suburra (Roma 1797) wird dies Fragment nicht mehr erwähnt, und man wird es heute in der Kirche vergebens suchen.

[4] Brief des Luigi di Andrea Lotti an Lorenzo il Magnifico vom 13. Februar 1488 bei Gaye I, 285.

[5] Forcella II p. 227 n. 661 giebt die Inschrift. Vgl. unten p. 80.

[6] Litteratur wie immer am vollständigsten bei Pastor III, 779.

[7] Die mittelmässige Statue steht heute im Museo Pio-Clementino. Helbig, Führer (Leipzig 1899) p. 146.

[8] Heute im Hof des Palazzo Pitti links dem Eingang gegenüber. Vgl. Michaelis a. a. O. p. 15.

[9] A. Luzio, Lettere inedite di Fra Sabba Castiglione (1886) p. 6: „Un giorno", heisst es hier, „fu trovata e l'altro el nostro signor se la fece portar a palazo." Die Statue ist heute im Museo Chiaramonti aufgestellt. (Helbig I, 63.)

[10] Michaelis a. a. O. p. 18. Heute links oben am Ende der Galerie der Statuen aufgestellt. (Helbig I, 130.)

[11] Helbig I, 96.

Den Apoll, den Laokoon, den Herakles hatte der Schoss der Erde schon nacheinander hergegeben, das Antiquarium Julius II. zu schmücken, als im Januar 1512 bei S. Maria sopra Minerva eine ungeheure Tiberstatue entdeckt wurde [Abb. 32]. Der Vertraute der Marchesa von Mantua in Rom, Grossino, berichtete das Ereignis ausführlich an seine Herrin und konnte schon am 2. Februar melden, dass der Flussgott vom Papst erworben und im Belvedere aufgestellt worden sei[1]). So hatten die heidnischen Götter und Heroen triumphierend in den Palast des Statthalters Christi ihren Einzug gehalten, und niemand hatte daran gedacht, dem Papst aus seinem Kultus der Antike einen Vorwurf zu machen. Im Gegenteil! Wer damals Geschichte schrieb oder in Versen die Ruhmesthaten Julius II. besang, der rühmte auch die Wiederaufrichtung der heidnischen Götterstatuen im apostolischen Palast und die Munificenz der Rovere-Päpste, von denen der erste das Antiken-Museum auf dem Kapitol[2]), der zweite die Statuengalerie im Vatikan gegründet hatte.

Die Belvedere-Sammlung unter Hadrian VI.

Noch einmal — zehn Jahre nach dem Tode Julius II. — hat einer der venezianischen Gesandten, welche Hadrian VI. zu seiner Erhebung beglückwünschen sollten, ein Stimmungsbild aus dem Belvedere entworfen[3]). Mühsam war es nach der Abschiedsaudienz gelungen, vom Papst, dem die Götzenbilder des Belvedere ein Greuel waren, die Erlaubnis eines Besuches der Statuensammlung zu erlangen. Von den zwölf Thüren, die noch unter Leo X. den Eingang in den Cortile geöffnet hatten, waren schon alle bis auf eine einzige vermauert, und zu dieser konnte man nur durch die Gemächer des Papstes gelangen. Es dauerte über eine Stunde, bis der Schlüssel endlich gefunden war, dann traten die Gesandten ein. Der Eindruck, den der verlassene Göttertempel gemacht, muss unbeschreiblich gewesen sein, und das Entzücken der vornehmen Venezianer spiegelt sich deutlich in dem merkwürdigsten Gesandtschaftsbericht wieder, der vielleicht jemals von Rom nach Venedig gegangen ist. Sie traten hinaus auf die Altane und liessen die Blicke hinüberschweifen auf die Stadt, den Fluss, die grünen Hügel und die feierliche Campagna. Sie fanden den Garten angefüllt mit frischestem Grün, mit Lorbeergebüschen und Cypressen und den herrlichsten Orangenbäumen, die auf einem mit Majolikafliesen gepflasterten Boden in schöner Ordnung aufgestellt waren. Sie sahen an plätschernden Brunnen den Nil, den Tiber, die Ariadne gelagert und den Apoll wie ein Heiligenbild in einem kapellenartigen Nischenbau aufgestellt. Sie sahen endlich den Laokoon, und sie bekannten, in alter und in neuer Kunst nichts herrlicheres gesehen zu haben.

[1]) Luzio, Federico Gonzaga im arch. d. Soc. Rom. IX (1896) p. 535 Anm. Vgl. Pastor III, 781 Anm. 3. Die Statue befindet sich heute im Louvre. Wir kennen auch noch die antiken Sarkophage, die unter Julius II. als Brunnentröge vor der Ariadne und dem Tiber dienten. Sie stehen noch heute im Cortile des Belvedere. Der Sarkophag mit der Darstellung gefangener Barbaren vor dem siegreichen Feldherrn [Abb. p. 75] stand unter der Ariadne, ein Amazonensarkophag unter dem Tiber. Vgl. Michaelis p. 22 und 23, wo auch die Aufstellung der einzelnen Antiken scharfsinnig festgestellt worden ist.

[2]) Vgl. Arch. d. Soc. Rom. VI, 237 und Lanciani, Scavi di Roma I, 76, und endlich E. Rodocanachi, Le capitole Romain antique et moderne. Paris 1904, p. 140.

[3]) Albéri, Le Relazioni degli ambasciatori Veneti III, 114 ff. Vgl. auch Michaelis a. a. O. p. 27.

Das war die Antikensammlung Julius II.; unter all seinen grossartigen Schöpfungen eine der eigenartigsten und zauberhaftesten! Wie einst der Garten von San Marco in Florenz eine Bildungsstätte der jungen Bildhauer gewesen war, so wurde nun der Belvedere das Paradies der Künstler. Raffael und Michelangelo, Andrea und Jacopo Sansovino[1]) und viele andere haben hier gelernt, und wir können noch an den Deckenbildern der Sixtina, an den Medicäergräbern, den Stanzen-Gemälden und den Teppichen verfolgen, welche Anregungen sie dem Laokoon, der Ariadne, den Flussgöttern und der Antaeusgruppe verdankt haben.

[1]) Vasari (VII, 488) erzählt, dass J. Sansovino alle Antiken des Belvedere zeichnete und sich dadurch die Gunst Bramantes erwarb, der ihn den Laokoon in Wachs ausführen hiess, der später für den Kardinal Domenico Grimani gegossen wurde.



Abb. 32 DER TIBER, EINST IM ANTIQUARIUM JULIUS II. HEUTE IM LOUVRE



CHORSCHRANKEN VOM MEISTER DES CIBO-ALTARS (ORIGINAL VERSCHOLLEN)

KAPITEL V • DIE ENTWICKLUNG DER PLASTIK UNTER JULIUS II.

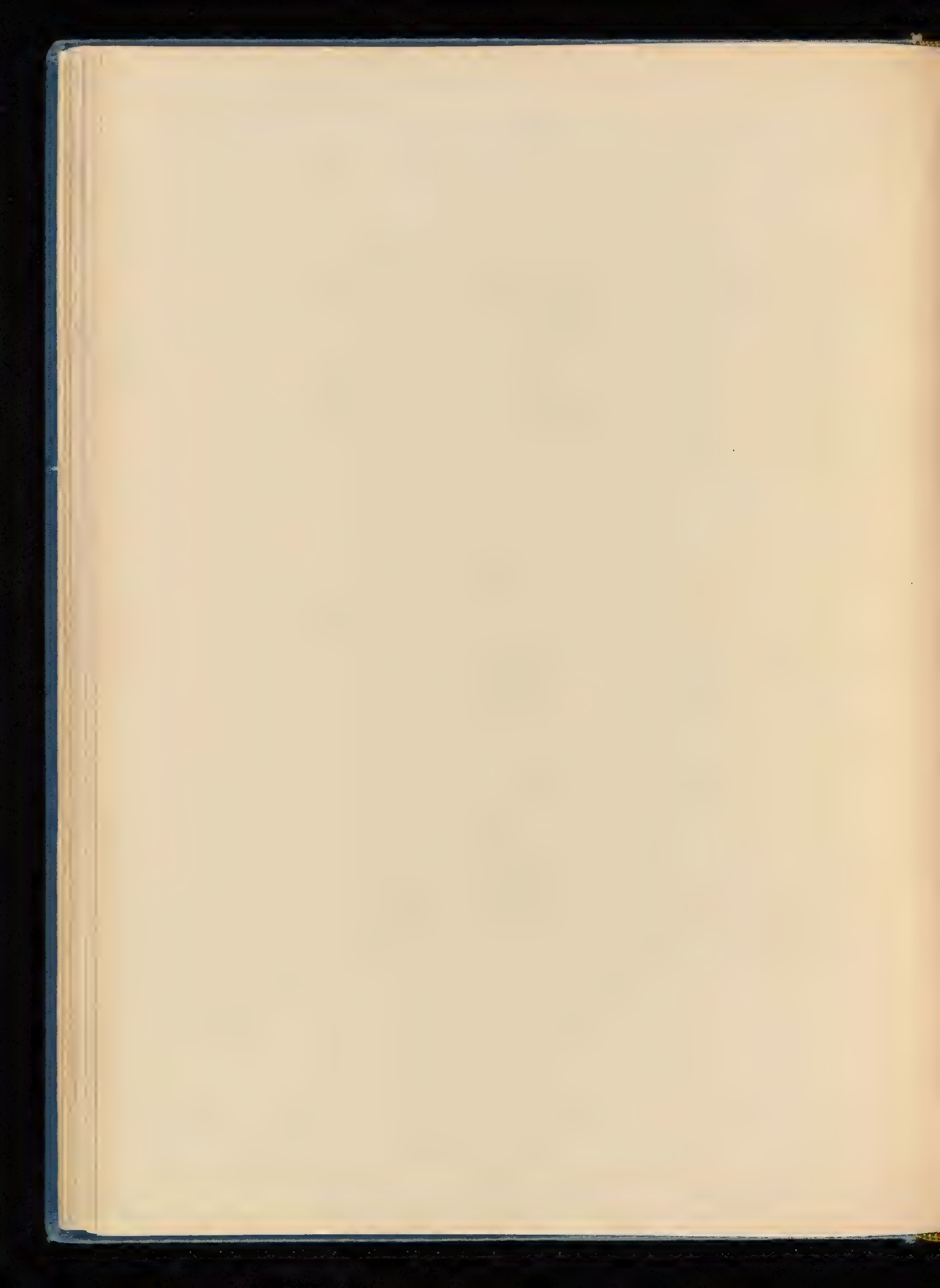
Ein so leidenschaftlicher Sammler antiker Bildwerke, wie es Giuliano della Rovere als Kardinal und als Papst gewesen ist, ein Mann von so grossartiger Gesinnung, von so reger Phantasie, von so plastischer Ausdrucksweise musste natürlich auch fördernd auf die Entwicklung der Renaissance-Skulptur einwirken, die ja ihre Ideale gleichfalls bei den Alten suchte. Schon in den langen Jahren, die der zukünftige Papst als Kardinal und Grosspönitenziar der Kirche am Hofe Sixtus IV. und Innocenz VIII. verbrachte, stellte er die tüchtigsten Bildhauer der Zeit in den Ruhmesdienst seines Hauses. Zwar ist der Name des Meisters unbekannt, dem Giuliano im Jahre 1477 die Ausführung des Grabmals seines Vaters Raffaello im Chor von SS. Apostoli übertrug, aber die Leistung darf als epochemachend bezeichnet werden[1]) [Abb. 34]. Es ist ein schlichtes Nischengrab, auf einer reichornamentierten Basis aufgestellt und ursprünglich zweifelsohne von einem antiken Gebälk mit einem Tympanon gekrönt. Auf der offenen antiken Bahre ruht der Verstorbene in langem, faltenreichem Totenhemde, und zu Häupten und Füssen seines Lagers halten zwei trauernde Spiritelli die Totenwacht. Man kann sich technisch nichts vollendeteres denken als dieses Grabdenkmal, nichts edleres als dieses Bild eines in tiefstem Frieden schlummernden Greises, nichts rührenderes als diese Engelskinder, welche den Schmerz der Zurückgebliebenen personifizieren und ihre Thränen

Grabmal des Raffaello della Rovere in SS. Apostoli

[1]) Die Grabschrift giebt Forcella II, 227 n. 660. Vgl. ebendort n. 661 die Inschrift für den antiken Sarkophag, in dem die Gebeine des Raffaello della Rovere ruhen. Er wurde unter dem Paviment der alten Kirche gefunden und wie der Grabstein in einer Seitenkapelle der Krypta untergebracht, wo auch der grosse antike Sarkophag des Kardinals von San Giorgio steht. Darnach ist das Band I dieses Werkes p. 76 Anm. 3 Gesagte richtig zu stellen.



Abb. 34 GRABMAL DES RAFFAELLO DELLA ROVERE IN DER KRYPTA VON SS. APOSTOLI



mühsam zurückdrängen. So typisch auch dies Denkmal für die römische Grabskulptur geworden ist, so oft es mit grösserem oder geringerem Erfolg kopiert wurde, seine zartsinnige Schönheit hat kaum einer der Späteren erreicht, geschweige denn übertroffen[1]).

Gleichzeitig mit dem Grabmal des Vaters stiftete Giuliano della Rovere nach SS. Apostoli zwei Tabernakel, die beide zu Grunde gegangen sind, und in demselben Jahre schenkten Oheim und Neffe der Titelkirche von S. Pietro in Vincoli den ehernen Schrein für die Aufbewahrung der Ketten Petri[2]). Die Bronze-Reliefs auf den Thüren, welche heute den Hochaltar der Kirche schmücken, verraten eine sehr eigenartige Künstlerindividualität. Mürrische, grobe Gesichter, ungeschickte Gestalten, riesige Hände und Füsse und eine zierlich feine und kleinliche Faltengebung charakterisieren diesen Meister, der im Hintergrunde seiner historischen Darstellungen antike Götterbilder aufstellt, die Räume mit Fruchtguirlanden festlich bekränzt und seine vierschrötigen Kriegergestalten in glänzende römische Rüstungen hüllt. Niemand anders als der jugendliche Caradosso soll nach neuester Forschung der Schöpfer dieses Ketten-Schreines gewesen sein[3]).

Der Kettenschrein in S. Pietro in Vincoli

Hat Giuliano della Rovere mit dem Monument seines Vaters einen neuen Grabtypus geschaffen und der Grabskulptur in Rom neue Bahnen gewiesen, so bedeutet das eherne Denkmal, welches er von Antonio Pollajuolo dem ersten Rovere-Papst in St. Peter errichten liess, die höchste Stufe und den glänzenden Abschluss einer vielhundertjährigen Entwicklung. Es war, als übermittle der Kardinal von S. Pietro in Vincoli mit seinen Aufträgen zugleich den Künstlern eine neue schöpferische Kraft, als läge in dem gewaltigen Willen dieses Mannes auch das Schicksal der bildenden Künste beschlossen. Seit dem Untergange der antiken Welt, so rühmten höfische Dichter, sei nichts grösseres erdacht und ausgeführt worden, als dieses bronzene Freigrab mit der liegenden Statue Sixtus IV., und Giuliano della Rovere habe damit nicht nur dem Oheim, sondern auch sich selbst in der Roverekapelle in St. Peter ein unvergängliches Denkmal gesetzt[4]).

Grabmal Sixtus IV. in St. Peter

[1]) Die Grabdenkmäler, für welche das Monument des Raffaello della Rovere vorbildlich gewesen ist, sind die folgenden: 1477 Grabstein der Costanza Piccolomini im Klosterhof von Sant'Agostino. 1479 Grabstein des Kardinals Ammanati ebendort. 1483 Grabstein des Pietro Mellini in S. Maria del Popolo. 1483 Grabstein des Giovanni della Rovere ebendort. 1485 Grabstein des Marcantonio Albertoni ebendort. 1485 Grabstein des Paradinas in S. Maria in Monserrato. 1489 Grabstein des Eustachio Levis in S. Maria Maggiore. 1496 Grabstein des Filippo della Valle in S. Maria in Araceli. 1498 Grabstein des Fuensalida in S. Maria in Monserrato. 1509 Grabstein des Antonio Albertoni in S. Maria in Araceli. Ausserdem undatiert Grabstein der Magdalena Orsini in S. Salvatore in Lauro. Das Charakteristische all dieser Grabsteine ist, dass der Tote in einer oft sehr niedrigen Grabnische auf offener Bahre ruht. Auch in Stil und Technik der Grabstatuen erkennt man einen Schulzusammenhang, wenigstens bis zum Ausgang des Jahrhunderts.

[2]) Vgl. Band I p. 64 u. 65.

[3]) A. Venturi, Le primizie del Caradosso a Roma in l'Arte VI (1903) p. 1 ff.

[4]) Ein Denkmal unbekannten Datums, welches Giuliano della Rovere einem seiner Familiaren gesetzt hatte, sah noch Forcella in einem Gang, der von der Kirche S. Maria sopra Minerva ins Kloster führt. Der Gang ist heute verschlossen und die Grabsteine sind mit Gerümpel bedeckt. Vgl. die Inschrift bei Forcella I, 428 n. 1642.

Julius II. und die Bildhauer



Abb. 35 A. SANSOVINO: GRABMAL DES PIETRO DA VINCENZA IN ARACELI

Als Papst hat Julius II. weniger entscheidend und glücklich auf die Entwicklung der Skulptur gewirkt. Seine gigantischen Baupläne erforderten Jahrzehnte und Jahrhunderte, um ausgeführt zu werden; so liess er sich die grösste Gelegenheit entgehen, die jemals einem Herrscher zur Errichtung des eigenen Ruhmesdenkmals geboten worden ist. Man kann wohl sagen, als er den Bau von St. Peter begann und sein Grabmal preisgab, als Bramante siegte und Michelangelo unterlag, brachte der Papst seinen persönlichen Ehrgeiz einer grossen, weltumfassenden Idee zum Opfer. Aber was die Kunst mit diesem Grabdenkmal verloren hat, ist nicht auszudenken. Als Michelangelo am Vorabend der Grundsteinlegung von St. Peter aus Rom entwich, erfüllte sich das Geschick der Skulptur unter Julius II. Die Werkstatt des Prometheus war verwaist, seine unvollendeten Bildwerke blieben den Augen der Menschen verborgen, und es schien, als habe der Wind die Spuren des Allgewaltigen verweht. In den Bildhauerwerkstätten Roms atmete man auf. Die Bahn war frei. Talente konnten sich bethätigen, Traditionen konnten sich fortsetzen; man brauchte nicht mehr vor den Offenbarungen des Genius zu zittern, nicht mehr das geheimnisvolle Schaffen des einsamen Mannes in seiner Werkstatt am Petersplatz zu fürchten, in welcher das Gesetz — Procul este profani — viel unerbittlicher waltete als im Belvedere-Garten des Papstes.

Andrea Sansovino

Niemand musste sich so erleichtert fühlen wie Andrea Sansovino, als Bildhauer der einzige schöpferische Geist neben Michelangelo in Rom. Er hatte sich hier zuerst durch das Grabmal des Pietro da Vincenza in S. Maria in Araceli einen Namen gemacht und sich sofort als Bahnbrecher erwiesen [Abb. 35]. Weder im architektonischen Aufbau des Denkmals noch in der Auffassung der Grabstatue war ihm die Tradition heilig. Es kam ihm vor allem auf eine

packende Gesamtwirkung an, darum gab er den architektonischen Gliedern stärkere Profile, zog die Statuen dem Reliefschmuck vor und liess den Toten nicht mehr ruhig ausgestreckt auf seinem Sarge schlummern, sondern richtete ihn auf. Ja, er liess ihn sogar die Beine übereinanderlegen und das schwere mitrengeschmückte Haupt in die erhobene Rechte stützen. Damit aber war dem Toten gerade sein heiligstes Vorrecht, das eines unzerstörbaren Friedens, geraubt, und wie er nun in leisem Halbschlummer auf einem Ruhebett ausgestreckt ist, scheint er den irdischen Dingen keineswegs entrückt zu sein. Gleichzeitig musste sich die Nische vertiefen, das Ornament verlor seine selbstständige Bedeutung, und die allegorischen Gestalten hörten auf, als Pilasterschmuck zu dienen und gesellten sich zum Madonnenbilde in der Nische über dem Verstorbenen. Sicherlich ist die Wirkung dieses Grabdenkmals geschlossener als die der Frührenaissancemonumente, und die Grabstatue erhält erst jetzt die ihr zukommende, allbeherrschende Bedeutung, aber die Ausführung der Skulpturen ist flüchtig, und die pomphafte Grabstatue dieses Bischofs lässt sich an künstlerischem Wert dem schlichten Monument eines Raffaello della Rovere nicht entfernt vergleichen[1]).



Abb. 36 A. SANSOVINO: GRABMAL DES ASCANIO SFORZA IN S. MARIA DEL POPOLO

Aber an den monumentalen Aufgaben, mit welchen Julius II. den glücklichen Rivalen Michelangelos betraute, erstarkte dessen schöpferische Kraft und brachte Werke von niegeahnter Herrlichkeit hervor. Uneingedenk der Zwietracht vergangener Tage und grossmütig die Tugenden des Verstorbenen anerkennend, hatte der Papst sofort nach seinem Regierungsantritt beschlossen,

[1]) Das Grabmal wurde zuerst von Burckhardt im Cicerone (achte Auflage) p. 512 dem Andrea Sansovino zugeschrieben und mit Recht als eine Vorarbeit zu den Monumenten in S. Maria del Popolo bezeichnet. Das Denkmal ist in grauem Sandstein ausgeführt und war ursprünglich reich bemalt. Farbenreste haben sich noch überall erhalten, besonders in den ursprünglich blau gemalten Nischen und an Gewand und Mitra des Bischofs.

Grabmal des Kardinals Ascanio Sforza in S. Maria del Popolo

dem Kardinal Ascanio Sforza in S. Maria del Popolo ein Ehrendenkmal zu setzen [Abb. 36]. Andrea Sansovino, der damals noch an dem Prälatengrab in Araceli beschäftigt sein musste, erhielt die Arbeit zuerkannt und hatte sie bereits im Jahre 1505 vollendet.

Das Grabmal Pauls II. in St. Peter war in jenen Tagen das herrlichste Marmormonument in Rom. Julius, der stets alles dagewesene übertreffen wollte, den nur das Ausserordentliche reizte, mag Sansovino aufgetragen haben, dieses Papstgrab noch einmal wieder aufzurichten, nur in edleren Verhältnissen und mit grösserer monumentaler Pracht. Der riesige Sockel, auf dem das Sforza-Denkmal ruht, der Aufbau der mittleren Nische, ja selbst die schöne Umrankung der Säulen scheinen direkt dem Paulsgrabe nachgebildet zu sein, während die ganz neue Anordnung der Nischen rechts und links und die architektonische Gliederung des Monuments im einzelnen dem Constantinsbogen entlehnt wurde, der von allen antiken Monumenten Roms die Phantasie der Renaissance-Künstler am meisten gefesselt hat[1]). So stellen sich das Sforza-Denkmal und das Grab des Girolamo Basso gegenüber, das Sansovino zwei Jahre später genau dem Muster des älteren Monumentes nachbildete, als römische Triumphbögen dar, deren Durchgänge als Nischen verkleidet sind und zur Aufnahme der Statuen dienen[2]).

So glänzend der architektonische Aufbau dieses Denkmals wirkt, so edel die Verhältnisse sind und so reich und lebendig der dekorative Schmuck, so seltsam berührt doch die Gedankenarmut Sansovinos, der die Statuen vom Denkmal des Pietro da Vincenza einfach als Entwürfe für die Statuen des Sforza-Monuments behandelt hat. Das gilt nicht nur von der unruhig daliegenden Grabstatue des Kardinals, sondern auch von dem Madonnenbilde darüber, das ohne jede Veränderung aus Araceli herübergenommen worden ist. Ja, selbst die Allegorien der Gerechtigkeit und Klugheit wurden für das Sforza-Grab verwandt, wie man sich etwa eines Thonmodells für die Ausführung einer Marmorstatue bedient. Auf die technische Bearbeitung des Marmors hat Sansovino in beiden Denkmälern in S. Maria del Popolo eine Sorgfalt verwandt wie selten sonst in seinen Werken. Der feine, durchgeistigte Kopf des Ascanio Sforza ist das schönste und edelste Porträt, welches ihm jemals gelungen ist; in den Allegorien der Gerechtigkeit und Klugheit erkennen wir das erfolgreiche Streben, in Ausdruck und Haltung die lächelnde, hoheitsvolle Ruhe antiker Statuen nachzuahmen. Man fühlt sich vor der diademgeschmückten Prudentia an einen Junokopf erinnert. Aber schon die Allegorien des Glaubens und der Hoffnung, die oben auf dem Gebälk thronen, verraten ein Nachlassen der künstlerischen Kraft, und vollends Gott Vater und die kandelabertragenden Engel, welche hoch oben das Grabmal krönen, entbehren der feineren Durcharbeitung. Man sieht, dass Sansovino schon damals mit zahlreichen Gehilfen arbeitete, um die Ungeduld des Papstes zu befriedigen.

[1]) Auch die stürmisch bewegten Engel in den Bogenzwickeln, welche die Schlange der Sforza emporhalten, sind den Niken antiker Triumphbögen nachgebildet.

[2]) Ein Entwurf Sansovinos für das Sforza-Denkmal befindet sich in den Uffizien. Vgl. Ferri, Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare. Roma 1885, p. 146 (Disegno 142).

Denkmal des Girolamo Basso della Rovere

Am Denkmal des Girolamo Basso della Rovere, der sich vor allem als Beschützer der Künste in Rom und Loreto einen Namen gemacht hatte, wurde von Vasari die Temperantia mit dem Stundenglas überschwenglich gelobt und den höchsten Schöpfungen antiker Kunst ebenbürtig an die Seite gestellt. Seltsam, dass er dies Lob nicht den Allegorien gegenüber zu teil werden liess, die edler empfunden und sorgfältiger ausgeführt worden sind. Überhaupt ist der Statuenschmuck des zweiten Denkmals minderwertiger als der des ersten; die dekorativen Teile dagegen, besonders das Meisterstück über der Grabinschrift, sind wunderbar lebendig gezeichnet und mit unendlicher Sorgfalt ausgeführt. Der architektonische Aufbau ist Glied für Glied dem älteren Denkmal nachgebildet, und man begreift, dass Sansovino darauf verzichtete, das in seiner Art Vollendete übertreffen zu wollen[1]). Aber wie arm der Meister an schöpferischen Gedanken war, beweist der Umstand, dass er auch hier den thronenden Gottvater und die kandelabertragenden Engeln einfach wiederholt hat.

Und doch ist nicht zu leugnen, dass die beiden Kardinalsgräber von S. Maria del Popolo für die Entwicklung der Grabskulptur epochemachend gewesen sind. Der Dreinischenaufbau wurde — mit mannigfachen Abänderungen zwar — in den nächsten Jahrzehnten an den meisten Prälaten- und Papstgräbern durchgeführt, bis Michelangelo in der Medicikapelle von San Lorenzo einen neuen Grabtypus schuf, der in Rom zum erstenmal am Grabmal Pauls III. nachgeahmt worden ist.

Das Doppelgrab in San Marcello am Corso

Im Jahre 1511 wurde am Doppelgrab zweier venezianischer Prälaten in San Marcello am Corso der Aufbau des Sforza-Denkmals zum zweiten Male wiederholt[2]). Aber weil es galt, zwei Sarkophage übereinander aufzustellen, gingen die schönen Verhältnisse der älteren Monumente verloren. Auch das architektonische Gerüst der grossen Papstgräber Hadrians VI., Leos X. und Clemens VII. geht auf Sansovino zurück, der sich somit rühmen darf, den Typus der Grabstatue für das Cinquecento festgestellt zu haben. Er hatte die Verstorbenen aus ihrem Todesschlaf geweckt, und es schien, als sollten sie keinen Frieden mehr finden. In unruhiger, oft gequälter Haltung liegen sie auf ihren Sarkophagen, anfangs noch schlummernd, später gar mit weit geöffneten Augen trübe auf die Vorübergehenden herniederschauend[3]).

Andrea Sansovinos Einfluss auf die römische Grabskulptur

Wie Sansovino an seinen Grabdenkmälern zuerst der Freistatue vor dem Relief den Vorzug gegeben hat, so gebührt ihm auch der Ruhm, zuerst die Madonnenstatue mit Erfolg in die christliche Kunst eingeführt zu haben. Natürlich fehlt es nicht an älteren Marienstatuen — man braucht nur an

[1]) Geymüller, Saint Pierre p. 84 möchte den Entwurf des Sforza-Monuments dem Bramante zuschreiben: einerseits aus stilistischen Gründen, andererseits wegen der langjährigen Beziehungen Bramantes zum Mailändischen Hof und zu Ludovico il Moro, dem Bruder Ascanios.

[2]) Abb. bei Tosi a. a. O. II. Tav. XXXIX. Der Kardinal von Sant'Angelo liegt halbaufgerichtet da, auf seinen rechten Ellbogen gestützt; der Bischof von Agen liegt ausgestreckt da.

[3]) Die Grabstatuen dieser Art in Rom sind kaum zu zählen. Vgl. u. a. das Grabmal des Antonio Albertoni († 1509) in Araceli, das Grabmal der Franceschina und des Angelo Cesi († 1518 und 1528) in S. Maria della Pace, das Doppelgrab der Armellini († 1524) in S. Maria in Trastevere und endlich die Grabstatuen Julius II. in S. Pietro in Vincoli und des Bernardinus Helvinus († 1548) im Seiteneingang von S. Maria del Popolo.

Arnolfos Grabstatue in S. Domenico in Orvieto oder an Benedetto da Majanos Thonstatue im Dom von Prato zu erinnern — aber erst unter Julius II. gestaltete sich die vereinzelte Erscheinung zu gewohnheitsmässiger Übung. Wie sehr bis dahin in Rom die Reliefkunst vorgeherrscht hatte, beweist die übermässige Bewunderung, welche dies Marienbild als Freistatue bei den Zeitgenossen Sansovinos gefunden hat[1]). Die Pietà Michelangelos war nicht so angestaunt worden wie die Madonna Selbdritt in Sant' Agostino, welche der luxemburgische Prälat Goritz im Jahre 1512 gestiftet hatte [Abb. 37]. Berufene und Unberufene besangen die neue Andachtsgruppe mit Hymnen und Gedichten und priesen die Frömmigkeit des Stifters und die Kunst des Meisters, der Phidias und Polyklet weit hinter sich zurückgelassen habe. Andere Madonnenstatuen aus der Werkstatt Sansovinos in Rom sieht man noch heute an den Fassaden von San Giacomo a Ripetta und Santa Maria dell'Anima, und in allen erkennt man einerseits den Einfluss der Antike und andererseits das Bestreben, den gleichen Vorwurf neu zu gestalten[2]).



Abb. 37 A. SANSOVINO: MADONNA SELBDRITT IN SANT' AGOSTINO

Grabmal Castro in S. Maria del Popolo

Wie verderblich der Einfluss Andrea Sansovinos auf die älteren Künstler der römischen Lokalschule wirken konnte, die sich durch ihn in neue Bahnen locken liessen, beweist das Grabmal des Kardinals Castro († 1506) in S. Maria del Popolo[3]). Man sieht sich hier, noch ehe die Entwicklung der Renaissance-

[1]) Vgl. P. Schönfeld, Andrea Sansovino und seine Schule, Stuttgart 1881, p. 24.

[2]) Vgl. E. Manceri, Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma in L'Arte III (1900) p. 241 ff. Auch die Madonnenstatuette am Grabmal des Genuesen Io. A. Lomellini († 1503) dürfte aus der Werkstatt des Andrea Sansovino hervorgegangen sein, der wenig früher in Genua im Dom vielleicht seine schönste Madonnenstatue geschaffen hat. Dagegen verbietet es sich schon chronologisch, den Christus am Denkmal des Ludovico Grato Margani in Araceli († 1531) — wie Manceri will — dem Andrea Sansovino selbst zuzuschreiben, der 1529 starb; er ist aber ganz unter seinem Einfluss entstanden.

[3]) Es stand ursprünglich rechts vom Eintretenden zwischen dem Mittelportal und der rechten

kunst überhaupt den sonnigen Gipfel erreicht hat, auf einmal vor einem Denkmal vollständigen Verfalls. Zwar ist der hergebrachte Typus des Kardinalsgrabes beibehalten worden, aber die Madonna über dem Toten ist statuarisch behandelt, und zwei allegorische Statuen, die Caritas und die Justitia, hocken vor den Pilastern und zerstören vollkommen die architektonischen Verhältnisse. Die Kälte und Flüchtigkeit, mit welcher diese Statuen gearbeitet sind, charakterisieren sie deutlich als Produkte der Werkstatt Sansovinos oder doch als Leistungen eines Künstlers, der seine Ideale in den Allegorien des Sforza-Monuments verwirklicht sah. Auch der Sarkophag und die Grabstatue des Toten sind mit derselben starren Kälte behandelt wie die Madonna und die Allegorien, und in dem überladenen Ornament wie an den unruhigen Engeln erkennt man einen vollständig verwilderten Geschmack[1]).

Zum Glück ist dies Monument in der Geschichte der Grabskulptur unter Julius II. nur eine Episode, aber immerhin ein erschreckendes Mene-Tekel, ein untrügliches Symptom, dass die Kunst Sansovinos keine entwicklungsfähigen Keime in sich trug. Was damals die römischen Lokalkünstler leisteten, die noch immer das Grabmal Eugens IV. als höchsten Kanon verehrten, was in den Werkstätten der Mailänder und Florentiner geschaffen wurde, steht künstlerisch allerdings nicht viel höher als das Castro-Monument. Aber als letzter Nachklang alter Traditionen, als Abschluss glänzender Entwicklungen besitzen diese Denkmäler ein besonderes historisches Interesse.

Prälaten-Grabmäler der alten Schule

Die wenigen Prälaten-Grabmäler der alten Schule, welche unter Julius II. überhaupt in Rom gearbeitet wurden[2]), tragen alle den Stempel der Mittelmässigkeit. Das Denkmal Pius III. († 1503) in S. Andrea della Valle soll einer Florentiner Werkstatt entstammen[3]), das Denkmal des Franzosen Giraud († 1505) in SS. Apostoli verleugnet überhaupt italienischen Ursprung[4]), das Monument des Giuliano

Seitenthür (A. Landucci, Origine del tempio alla vergine madre di dio Maria presso alla Porta Flaminia, Roma 1646, p. 166). Schon Alveri (Roma in ogni stato 1664 II, p. 15) sah das Denkmal in der Rovere-Kapelle neben dem rechten Seiteneingang, wo es heute eines der Fresken Pinturicchios verdeckt und so schlecht und flüchtig aufgestellt ist, dass die Statuen der Justitia und Caritas ihre Postamente vertauschten.

[1]) Eine noch gröbere Marmortechnik und den schon vollzogenen Übergang aus dem Künstlerischen ins Handwerksmässige beobachtet man am Grabmal des Antonio Albertoni († 1509) in Araceli. Das Denkmal schliesst den Typus des Nischengrabes ab, den das Grabmal des Raffaello della Rovere eingeleitet hatte. Den Einfluss Sansovinos erkennt man daran, dass der Tote in halbaufgerichteter Lage den Kopf auf seinen rechten Arm gestützt hat.

[2]) Eine Anzahl von den Kardinälen Julius II. hatten sich ihre Grabmäler schon früher bei Lebzeiten gesetzt, so Georg Costa († 1508) in S. Maria del Popolo im Jahre 1489, Pallavicini († 1507) ebendort im Jahre 1501, Didacus († 1506) im Jahre 1501 in S. Giacomo degli Spagnuoli. Vgl. zu Costa, Ciacconi III, 56, zu Pallavicini, Spicilegium Romanum ed. Mai IX p. 292, zu Didacus, Tosi I, Tav. VII. Fazio Santori und Galeotto della Rovere wurden in der Kapelle Sixtus IV. beigesetzt und ihre Grabstätten mit einfachen Inschriften versehen. Vgl. Spicil. Rom IX p. 292. Eine überlebensgrosse Statue des betend dargestellten Kardinals Pallavicini befindet sich im Dom zu Genua.

[3]) Albertini p. 44 vgl. Müntz, L'art à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III p. 273. Die Engel, welche die Grabinschrift halten, sowie der ornamentale Schmuck an Sarkophag und Fries lassen die grösste Verwandtschaft mit dem Podocatharo-Denkmal erkennen.

[4]) Gegen einen italienischen Künstler sprechen vor allem die hässlichen Cherubimköpfe, welche den Fries schmücken. Hier beobachtet man die Eigentümlichkeit, dass alle diese Cherubim ihre Flügel nach unten gesenkt haben, nur ein einziger erhebt sie.

Maffei († 1510) in San Pietro in Montorio erinnert vor allem in den Reliefs der Lunette an Bregnos Schule, während endlich die Grabmäler Sacco und Podocatharo derselben römischen Werkstatt entstammen, aus der im Jahre 1483 das Grabmal des Auxias de Podio hervorgegangen war. Vergebens suchen wir in allen diesen Monumenten nach einem originellen Gedanken: im Aufbau, im Figurenschmuck, ja selbst im Ornament werden stets die älteren Muster wiederholt. Im Grabmal Podocatharo findet man noch alle Elemente wieder, die in S. Salvatore in Lauro schon zum Schmuck des Grabmals Eugens IV. dienten, das selbst noch im Jahre 1514 im Dom zu Narni mit geringen Abweichungen kopiert worden ist, als es galt, dem spanischen Prälaten Gormaz ein Denkmal zu setzen[1]).

Der Meister des Cibo-Denkmals

Nur eine einzige, wirklich erfreuliche Episode lässt sich unter diesen Nachzüglern des Quattrocento verzeichnen: die Kunst eines Florentiners, der in den ersten Regierungsjahren Julius II. das Cibo-Monument in S. Maria del Popolo und später die Denkmäler Ponzetti in S. Maria della Pace gearbeitet hat. Dieser Meister, der unter seinen Landsleuten in seinem Können und Wollen vielleicht dem Benedetto da Majano am nächsten steht, scheint seine Thätigkeit in Rom schon im Jahre 1494 mit dem heiligen Sebastian und den Maffei-Denkmälern in S. Maria sopra Minerva begonnen zu haben[2]). Drei Jahre später errichtete er in Araceli das Grabmal des Filippo della Valle und erhielt endlich im Jahre 1503 von den Testamentsvollstreckern des Lorenzo Cibo den glänzenden Auftrag für das Grabmonument in S. Maria del Popolo[3]). Wer das schönste Grabmal sucht, das in den Tagen Julius II. in Rom zur Ausführung gelangte, den wird man ohne Zögern nach dem Rovere-Kirchlein San Cosimato führen müssen, wo das Cibo-Monument heute in einer Seitenkapelle als Altar dient. Das skulpturenreiche Grabmal, dessen Sarkophag nicht mehr aufzufinden ist, schliesst sich im Aufbau eines riesigen Triumphbogens noch enger an das Grabmal Pauls II. an, als die Sansovino-Denkmäler, nur ist seine Konstruktion weit klarer und einfacher angelegt. Die schlanken Pfeiler, auf denen der reichornamentierte Bogen ruht, sind dreigeteilt: unten halten zwei Spiritelli das Cibo-Wappen, darüber in den Nischen sind je zwei Tugenden aufgestellt. Einst

[1]) Allerdings sind die Skulpturen hier unendlich viel roher, ganz die Arbeit eines Provinzialkünstlers, der nach Rom gegangen war, um dort seine Vorbilder zu suchen. Den engen Zusammenhang der Denkmäler-Gruppe Eugen IV., Auxias de Podio, Podocatharo, Giovanni Sacco und endlich Gormaz in Narni erkennt man vor allem an der Bildung der Maria und der Engel. Die Grabkapelle hatte Gormaz schon im Jahre 1512 gegründet, das Denkmal setzte er sich lebend im Jahre 1514. (Vgl. G. Eroli, Descrizione delle chiese di Narni e suoi contorni, Narni 1898 p. 101.)

[2]) Vasari (IV, 476) nennt einen Michele Maini als Schöpfer der Sebastianstatue in S. Maria sopra Minerva, und Milanesi hat thatsächlich einen Michele Marini entdeckt, der im Jahre 1459 geboren wurde. Gnoli (Arch. stor. dell'arte VI [1893] p. 100) nennt einen Maestro Matteo als Urheber der Ponzetti-Denkmäler, die jedenfalls von derselben Hand herrühren wie die Arbeiten in der Maffei-Kapelle. So wird es besser sein, diesen Michele-Matteo einstweilen als Meister des Cibo-Denkmals zu bezeichnen. In einer früheren Studie, welche zuerst diese Gruppe von Denkmälern zusammenfasst (Zeitschrift f. b. Kunst 1903, p. 147), habe ich den Meister derselben vielleicht etwas voreilig Michele Marini genannt.

[3]) Vgl. zur Cibo-Kapelle Luigi Staffetti, Spigolature di storia artistica massese im giornale stor. e lett. della Liguria Nov. Dec. 1900.



Abb. 38 RELIEFDARSTELLUNG AM CIBODENKMAL IN SAN COSIMATO

las man zwischen den Putten die Grabinschrift[1]), und zwischen dem ersten Allegorien-Paar stand der Sarkophag. Das krönende Gebälk der Pfeiler aber

[1]) Vgl. Alveri, Roma in ogni stato II p. 14. Neuerdings abgedruckt von Staffetti a. a. O. (Sonderabdruck) p. 18 und von R. Colantuoni, La chiesa di S. Maria del Popolo p. 226. VIII. An diesem Werkchen schätzt man mehr den guten Willen als die historischen und kunsthistorischen Kenntnisse des Verfassers, der nicht einmal weiss, dass das Cibo-Denkmal nach S. Cosimato über-

läuft sich in der Nische tot, und so blieb der ganze obere Raum für eine grosse Reliefdarstellung frei [Abb. 38]. Dies Relief gehört schon als Komposition zu dem schönsten, was uns in römischer Grabskulptur begegnet: Eine schwermütig dreinschauende Madonna auf Wolken thronend, den kleinen nackten Jesusknaben auf ihrem Schoss, der die erhobenen Händchen über den Stifter-Kardinal und seinen Schutzheiligen ausbreitet — das ist der ganze Vorgang, und der stattliche Bartholomäus und die Engel, welche hoch oben über der Gruppe die Krone emporhalten, sind nur der Symmetrie wegen in den leeren Räumen angebracht.

Als echter Quattrocentist hat der Meister des Cibo-Denkmals ganz im Gegensatz zu Sansovino die Hilfe von Schülern verschmäht und auf die Ausführung im einzelnen die höchste Sorgfalt verwandt. Die drei Kardinaltugenden mit der Gerechtigkeit sind, wenn auch etwas monoton im Ausdruck, doch zarte, tiefbeseelte Frauengestalten, die aufs anmutigste in ihre Nischen hineinkomponiert sind. Denn ausser seiner vollendeten Marmortechnik besass der Meister des Cibo-Denkmals noch eine andere, grössere Eigenschaft, die Fähigkeit, Stimmungen zu erwecken. Er ist in der Skulptur der Renaissance in Rom der einzige Lyriker; an seinen Marmorbildern fesselt uns nicht nur die schöne Erscheinung, sondern auch die geistige Durchdringung des Stoffes; er stellt uns wahrhaft fromme Heiligengestalten vor Augen, von denen man sich gerne die ewigen Heilswahrheiten erläutern lässt.

Die Gedenktafeln der Ponzetti-Kapelle in S. Maria della Pace

An den Gedenktafeln der Ponzetti-Kapelle in S. Maria della Pace, welche wenig später in den Jahren 1505 und 1508 entstanden, erkennt man die glückliche Hand des Meisters des Cibo-Denkmals vor allem in der Erfindung und Ausführung dekorativer Plastik [Abb. 39]. Aber auch die Köpfe in den Rundnischen sind für seine Kunst besonders charakteristisch, in dem traurigen Ausdruck der Gesichter, den schmalen, pupillenlosen Augen und der Bildung der Haare, die uns geradeso an der Madonna und dem Bartholomäus des Cibo-Denkmals begegnen[1]).

Am Hofe des Papstes scheint dieser Florentiner niemals beschäftigt gewesen zu sein. Man darf vielleicht die stille Anspruchslosigkeit seiner Kunst auf seine Person übertragen und annehmen, dass er nicht die Fähigkeit besass, in dem mächtig wogenden Kampf widerstreitender Elemente, die Julius II. um sich gesammelt hatte, seinen Platz zu behaupten. Dadurch aber wurde er vor

tragen wurde. Die Marmorschranken der Cibo-Kapelle — an den Wappenemblemen kenntlich — verschliessen heute in S. Maria del Popolo die vierte Kapelle links. Die Gebeine des Lorenzo Cibo liess der Kardinal Alderano im Jahre 1683 in ein neues Grab legen, in der vollständig neuerbauten Familienkapelle, dem eigenen Denkmal gegenüber. Hier ist auf schwarzem Marmor die ursprüngliche Grabinschrift wiederholt, und über dem Sarkophag ist das Brustbild des Lorenzo Cibo, in Marmor ausgeführt, angebracht worden. Ein seltener, ja vielleicht einziger Akt der Pietät im siebzehnten Jahrhundert! Vgl. Forcella I, 391 n. 1495.

[1]) Die Zeichnung des Ponzetti-Denkmales v. J. 1505 fand schon bei den Zeitgenossen Beifall und wurde zuerst in S. Maria sopra Minerva im Grabstein des Andrea Bregno († 1506) nachgeahmt, ein Jahr später im Cavalieri-Denkmal in Araceli. Vgl. zu letzterem auch Gnoli im Arch. stor. dell'arte VI (1893) p. 97. Mit dem edlen und einfachen Grabmal des Erzbischofs von York († 1514) im Collegio Inglese scheint der Meister des Cibo-Denkmals seine Thätigkeit in Rom beendet zu haben. Er hat sich hier besonders eng an seinen Landsmann Mino da Fiesole angeschlossen.

der Verwilderung bewahrt, der die Nachfolger Sansovinos so früh anheimfielen, und seine Bildwerke erhielten sich die lebendige Anmut und die zarte, von jedem Pathos freie Innigkeit, durch welche die Meister des Quattrocento unser Auge erfreuen.

So scheidet sich unter Julius II. in den Bildhauerwerkstätten Roms Vergangenheit und Zukunft. Hier eine langsam absterbende Kunstübung, welche die Form wiederholt, nachdem der geistige Gehalt längst verloren gegangen war; dort ein mächtig aufstrebendes, jüngeres Geschlecht mit neuen Zielen und Idealen. Hier eine Reihe vergessener Künstler, die sich nur nach Schulen oder Gruppen bestimmen lassen, dort so glänzende Namen wie Sansovino, Cristoforo Romano[1]) und Michelangelo, von denen der eine allerdings die Hoffnungen seiner Jugend durch frühes Siechtum vernichtet sah, während der andere die begonnenen Arbeiten für das Julius-Grab in seiner Werkstatt verschloss und eigenwillig die Offenbarungen seines Genius vor den Augen der Zeitgenossen verbarg.

[1]) Ausser einer Medaille Julius II. lässt sich kein einziges Werk mehr nachweisen, das Cristoforo Romano für den Rovere-Papst ausgeführt hätte. Das hohe Ansehen, welches er damals in Rom genoss, wird aber verschiedentlich bezeugt. Vgl. A. Venturi, Gian Cristoforo Romano im Arch. stor. dell'arte I (1888) p. 49 u. p. 148 ff.



Abb. 39 OBERER TEIL DES PONZETTI-DENKMALS IN S. MARIA DELLA PACE



SCHNITZEREI VOM CHORGESTÜHL IN S. PIETRO BEI PERUGIA

Das Ansehen der umbrischen Meister

KAPITEL VI • DER AUFSCHWUNG DER FRESKOMALEREI UNTER JULIUS II. DIE UMBRISCHE SCHULE •

In einem Briefe an seinen Vater Mariano vom 7. November 1500 hat Agostino Chigi den umbrischen Meister Pietro Perugino den besten Maler Italiens genannt[1]). „Und der, welcher sich ‚Patorichio' nennt, ist sein Schüler gewesen und zur Zeit nicht hier; andere Meister giebt es nicht, die etwas wert sind.“ Dieser Ausspruch des glänzendsten Mäcens, der jemals aus Privatmitteln die Künste gefördert hat, charakterisiert aufs treffendste die Stellung der umbrischen Meister unter den Malerschulen Italiens im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Die Laufbahn Peruginos war eine lange und erfolgreiche gewesen, und sein Ruhm hatte sich unablässig vermehrt, seit er mit seiner Schlüsselübergabe in der Sixtinischen Kapelle die Palme vor den übrigen Meistern davongetragen hatte[2]). Pinturicchio, damals noch in der Werkstätte des Meisters arbeitend, wurde bald selbständig, und hatte er unter Sixtus und Innocenz vor allem die Kapellen und Paläste der Rovere und Cibo ausgemalt, so war er unter Alexander VI. der bevorzugte Hofmaler der Borgia gewesen. Die Prunkgemächer des vatikanischen Palastes, des Belvedere und der Engelsburg, der Paläste von SS. Apostoli, von S. Pietro in Vincoli und des Domenico della Rovere, zahlreiche Kapellen in St. Peter selbst[3]), in S. Maria del Popolo[4]),

[1]) Cugnoni, Agostino Chigi il Magnifico im Arch. della Soc. Rom II (1879) p. 481 Anm. 75. „Sopra la Capella uostra ho uisto l'intentione uostra . . . che uoi dite hauer parlato a Mr.° Pietro Perugino, vi dico che uolendo fare di sua mano Lui è il meglio Mastro d'Italia. E questo che si chiama Patorichio è stato suo discepolo, il quale al pñte non è qui; altri Mastri non ci sono, che uaglino.

[2]) So wird er allein von allen älteren Meistern der Sixtina von Raffael Maffei bei der Aufzählung der berühmtesten Maler erwähnt. Vgl. Commentariorum Urbanorum Raphaelis Volaterrani octo et triginta libri. Lugduni 1552 p. 645. Maffei schrieb bekanntlich seinen Kommentar zur Zeit Julius II., dem er auch gewidmet ist.

[3]) Vgl. Band I, 12.

[4]) Schmarsow, Pinturicchio in Rom p. 71 ff.

in Sant' Onofrio[1]), in Santa Cecilia[2]), in San Cosimato[3]), in S. Maria sopra Minerva[4]) und in der Chorkapelle von Santa Croce in Gerusalemme[5]) legten Zeugnis davon ab, dass die umbrische Malerschule in Rom vor allen übrigen geschätzt wurde. Geriet doch selbst ein Mann wie Baldassare Peruzzi zu Anfang seiner römischen Laufbahn so völlig unter den Einfluss der Umbrier, dass seine Fresken in Sant' Onofrio lange Zeit für Arbeiten Pinturicchios gegolten haben!

Perugino und Pinturicchio im Dienst des Giuliano della Rovere

Als Julius II. den päpstlichen Thron bestieg, waren die Meister der umbrischen Schule auswärts beschäftigt: Perugino arbeitete in Florenz, Pinturicchio in Siena, und der Papst schien vollauf zu thun zu haben, seine schwierige Stellung zu befestigen und das gesunkene Ansehen der Hierarchie zu heben. Aber wie seine alte Bauleidenschaft bald wieder neu erwachte, so konnte es nicht lange dauern, dass sich Julius auch nach tüchtigen Malern umzusehen hatte. Nun waren ihm Perugino sowohl wie Pinturicchio längst als tüchtige Freskomaler bekannt, und beide konnten sich rühmen, schon mehr als einmal im Dienst der Rovere thätig gewesen zu sein. Ja, der Brief, den Giuliano della Rovere am 2. Juni 1492 an den Gemeinderat von Orvieto gerichtet hat[6]), lässt auf ein ganz besonderes Wohlwollen des Kardinals für das Haupt der umbrischen Schule schliessen. „Wir haben in unserem Dienst“, schrieb er, „den Meister Pietro Perugino, der innerhalb weniger Monate einige Arbeiten zu vollenden hat, die er in unserem Hause schon begonnen hat. Und weil er auch eurer Gemeinde verpflichtet ist, baten wir eure Gesandten, bei euch zu wirken, dass genannter Meister Pietro nicht belästigt würde, und dass man seinen Platz frei liesse, bis er unsere Arbeit vollendet haben würde.“ Im weiteren beklagt sich dann Giuliano della Rovere darüber, dass der Gemeinderat trotz seines Versprechens die Absicht geäussert habe, den Auftrag an einen anderen Meister fortzugeben, und wiederholt die dringende Bitte, seinem Schützling die Arbeit aufzuheben, bis er in Rom fertig geworden sei.

Malereien im Palast von SS. Apostoli

Wo Perugino im Jahre 1492 für Giuliano della Rovere einen Freskencyklus gemalt hat, lässt sich heute noch mit einiger Sicherheit bestimmen. Albertini erwähnt, dass sich in beiden Rovere-Palästen bei SS. Apostoli sowohl wie bei S. Pietro in Vincoli Bibliotheksräume befanden, die in früheren Zeiten vom Papst mit Gemälden ausgeschmückt worden waren[7]), und rühmt ausserdem besonders den glänzenden Ausbau von SS. Apostoli[8]). Hier aber, behauptet

[1]) Mancini im Cod. Vat. Capp. 231 p. 102: Quella della seconda Cappella à man sinistra nel l'entrare della medesima chiesa che e senza dubbio del Pinturicchio. Diese Malereien sind zu Grunde gegangen. Ein Fresko aus der Schule Pinturicchios — Madonna, die das Christkind lesen lehrt — hat sich dagegen noch in der Lunette des Grabmals Sacco vom Jahre 1505 gegenüber erhalten.

[2]) Cappella Ponziani gegründet im Jahre 1480. Vgl. Schmarsow, Pinturicchio in Rom p. 20.

[3]) Steinmann, Antonio da Viterbo p. 26.

[4]) Der Kopf des Salvators hoch über dem Altar hat sich hier als einziges Fragment der umbrischen Malereien in der Maffeikapelle erhalten.

[5]) Mancini (Steinmann, Antonio da Viterbo p. 26) sah auch umbrische Malereien im Spital von Sant' Antonio bei S. Maria Maggiore.

[6]) Abgedruckt bei Fumi, Il Duomo di Orvieto, Roma 1891, p. 400 Dokument n. CXIV.

[7]) Ed. Schmarsow p. 35.

[8]) Ed. Schmarsow p. 20. Hier werden gleichfalls verschiedene Gemälde angeführt. Im Jahre 1482

Vasari[1]), hätten Perugino sowohl wie Pinturicchio gemalt, und thatsächlich haben sich noch heute im Palast von SS. Apostoli, den Julius im Jahre 1506 seiner Nichte Lucrezia als Mitgift schenkte[2]), Dekorationsmalereien der umbrischen Schule erhalten. Sie sind nur Fragmente eines grossen Freskencyklus und tragen ausserdem Pinturicchios Kunstcharakter, aber die Annahme liegt nahe, dass Meister und Schüler im Palazzo Colonna wieder einmal zusammengearbeitet haben, dass Peruginos figürliche Darstellungen zu Grunde gingen, während die dekorativen Malereien Pinturicchios sich erhalten haben[3]). Sie sind auf hellblauem Grunde zum Teil ziemlich flüchtig grau in grau gemalt und schmücken die Zwickel und Stichkappen eines grossen, flachgewölbten Saales. In ein phantastisches Geflecht von Blumen und Blätterranken sind kleine Medaillons mit figürlichen Darstellungen kunstvoll eingelassen, in denen Schilderungen aus dem Alten Testament mit Darstellungen aus der römischen Geschichte in bunter Reihenfolge wechseln. Von Grotesken findet sich hier in der Dekoration noch keine Spur, und das passt vortrefflich in die Periode von Pinturicchios künstlerischer Thätigkeit, wo er die Fresken im Belvedere vollendet und die Malereien im Appartamento Borgia noch nicht begonnen hatte.

Pinturicchios Deckengemälde in S. Maria del Popolo

Die letzten schrecklichen Jahre Alexanders VI. hatten den Fortschritt jedes idealen Strebens gehemmt; wie hätten sie die Künste fördern sollen! Um die Wende des Jahrhunderts finden wir keinen umbrischen Meister mehr in Rom; als aber wenige Jahre später der Neffe Sixtus IV. Papst geworden war, mussten sie fühlen, dass ihnen in der ewigen Stadt ein neuer Glücksstern aufgegangen war. Zunächst fand sich Pinturicchio ein, und ihm wurde wahrscheinlich der erste grosse Auftrag für Freskomalerei zu teil, den Julius überhaupt als Papst erteilt hat: die Deckengemälde im Chor von S. Maria del Popolo [Abb. 41]. Schon im Jahre 1506 scheint die Arbeit vollendet gewesen zu sein, denn Pinturicchio erhielt damals als Lohn für seine Dienste von der apostolischen Kammer ein Ackerstück in seiner umbrischen Heimat angewiesen[4]). Er hatte es sich wohl verdient, denn niemals wieder zeigt sich seine Kunst auf einer solchen Höhe, wie in dem leuchtenden Farbenteppich, den er in S. Maria del Popolo an die Decke gezaubert hat. Die freundlich thronenden

wohnte Giuliano della Rovere noch in SS. Apostoli (Muratori XXIII, 172 .. cujus aedes inhabitat Julius Cardinalis S. Petri ad Vincula).

[1]) Ed. Milanesi III, 497 und 579. Die Angabe Vasaris, dass diese Malereien für Sciarra Colonna ausgeführt worden seien, hat schon Schmarsow als falsch zurückgewiesen.

[2]) Damals vermählte sich die Nichte Julius II. mit Marc Anton Colonna in der „Aula pontificum superiori" im Palast Nikolaus V. (Paris de Grassis Cod. Vat. 5635 p. 230). Durch sie also kam der Palast von SS. Apostoli in den Besitz der grossen römischen Familie, welcher er noch heute gehört. Lucrezia della Rovere starb im Jahre 1552 und wurde in S. Trinità de Monti begraben. Vgl. Forcella III, 116 n. 300.

[3]) Schmarsow (Pinturicchio p. 26) hat diese Malereien ausführlich beschrieben. Durch gütige Vermittlung des Preussischen Gesandten Freiherrn von Rotenhan gestattete mir der Principe Colonna einen Besuch dieser Räume, in welchen er neuerdings sein reiches Familien-Archiv untergebracht hat. Draussen liest man mehrfach die Inschrift: JUL. CARD. S. P. AD VINCULA über den Fenstern. Überall hat sich das Colonna-Wappen eingedrängt, auch in die Deckenmalereien des ersten Saales, den Giuliano della Rovere als Loggia gebaut hatte.

[4]) Vermiglioli, Bernardino Pinturicchio p. XXXII n. VIII.

Kirchenväter in ihren farbenprächtigen Mänteln; die nachdenklichen Evangelisten; die behaglich auf der Erde hingestreckten, vornehm gekleideten Sibyllen — sie alle verkörpern die heitere, farbenfreudige Kunst des umbrischen Meisters in vollkommenster Weise. Nur das Mittelstück der wunderbar klar entworfenen, mit höchster künstlerischer Meisterschaft ausgeführten Komposition, die Krönung Mariae, zeigt trübe Farben und flüchtige Technik, und man meint, Pinturicchio sei sich erst allmählich bewusst geworden, dass er für einen Mann wie Julius II. alle Kräfte aufzubieten habe.

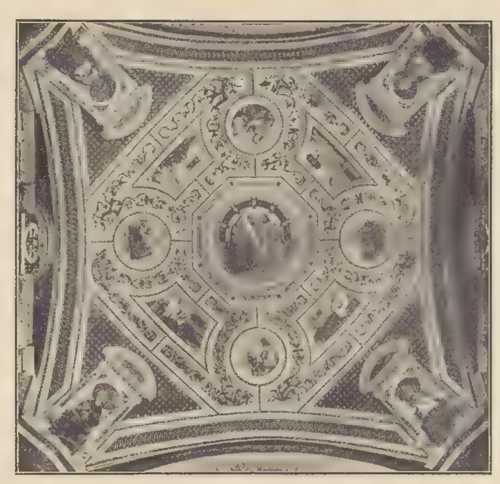


Abb. 41 DECKENGEMÄLDE PINTURICCHIOS IM CHOR VON S. MARIA DEL POPOLO

Trotz dieser glänzenden Leistung wurde er nicht mit Perugino zur Ausmalung der Stanzen im vatikanischen Palast hinzugezogen, die Julius II. etwa um 1507 begann. Glücklicher als sein Meister verliess er Rom, ohne von Raffael und Michelangelo über die Grenzen seines Könnens aufgeklärt worden zu sein, kurz bevor am päpstlichen Hofe der ungeheure Wettstreit der grössten Maler der neuen Zeit begann.

Perugino

Perugino ist weniger begünstigt gewesen. Mit schon geschwächter Kraft und erschöpfter Phantasie betrat er ahnungslos noch einmal die ewige Stadt, den grossen Schauplatz der Weltgeschichte, auf dem sich auch das Schicksal der modernen Kunst entscheiden sollte. Julius brauchte damals gerade einen Mann mit so sicherer, kunstgeübter Hand wie den umbrischen Meister, denn er hatte eben erklärt, das Appartamento Borgia verlassen zu wollen, wo ihm der Anblick und die Erinnerung an Alexander VI. unerträglich geworden waren[1]). Er brachte dem Andenken des verhassten Vorgängers die eigene Bequemlichkeit und die seines geistlichen Hofstaates zum Opfer, indem er die traditionellen Privat- und Prunkgemächer, die sich in ununterbrochener Folge bis zur Sixtina erstrecken, preisgab und die oberen Räume des alten Palastes bezog, welche bis dahin den päpstlichen Nepoten gedient hatten. Aber hier oben in den hohen

[1]) Julius äusserte den Entschluss am 26. November 1507 seinem Ceremonienmeister. Vgl. Paris de Grassis ed. Döllinger p. 383 und Pastor III, 820 Anm. 2. Früher schon, am 22. November, wurde die Camera dei paramenti in einem der oberen Gemächer hergerichtet: Hodie Papa incepit facere cameram paramenti in superiori aula, ubi etiam est vestitus cum hactenus sit solitus in inferiori parari et per scalas in sede fuit delatus ad capellam (Paris de Grassis im Cod. Corsinian. 981 p. 149).



Abb. 42 DECKENMALEREI PERUGINOS IN DER STANZA DELL' INCENDIO

gewölbten Gemächern fehlte noch zum grossen Teil ein würdiger Gemäldeschmuck, und so hiess der Papst den alten Diener seines Hauses aufs gnädigste willkommen. Er wies ihm eine Wohnung im glänzenden Palast Alidosis[1]) an, den einst Domenico della Rovere gebaut hatte, und er scheint ihm zunächst im oberen Stock des Nikolaus-Palastes dieselbe Aufgabe zugedacht zu haben, welche fünfzehn Jahre früher im unteren Stock Pinturicchio für den Borgia-Papst gelöst hatte[2]). Aber Perugino war ein alter Mann geworden. Er konnte nicht mehr wie einst im Palast von SS. Apostoli eine ganze Zimmerflucht in einigen Monaten ausmalen. Und damals war Julius selbst noch jung und hatte Zeit zu warten. Jetzt war er alt geworden, die Zeit war kostbarer und kürzer, und mit ungeduldiger Eile trieb er die Künstler vorwärts. Er musste sich bald überzeugen, dass Peruginos Schaffenskraft nachgelassen hatte, und so liess er sich die Empfehlung Agostino Chigis gern gefallen und stellte den Giovanantonio Bazzi im zweiten Zimmer neben der Torre Borgia an[3]), nachdem Perugino im ersten bereits zu malen begonnen hatte.

Deckenmalerei in der Stanza dell' Incendio

Die Deckenmalereien der später sogenannten Stanza dell' Incendio sollen von den Zeitgenossen aufs höchste bewundert worden sein[4]), und sie liessen in der That Pinturicchios Deckendekoration der unteren Gemächer weit hinter

[1]) Vasari VII, 490.

[2]) Das scheint wenigstens aus Vasaris Schilderung (VI, 385) des Vorganges im Leben des Sodoma hervorzugehen: E perchè Perugino, che dipigneva la volta d'una camera che è allato a torre Borgia, lavorava, come vecchio che egli era, adagio; e non poteva, come era stato ordinato da prima, mettere mano ad altro; fu dato a dipignere a Giovann'Antonio un'altra camera che è accanto a quella che dipigneva il Perugino.

[3]) Vgl. den Zahlungsvermerk für die Arbeiten Sodomas vom 13. Oktober 1508 bei Cugnoni im Arch. della Soc. Rom. II (1879) p. 486.

[4]) Vasari III, 579: „I quali ebbero al suo tempo nome straordinario di essere eccellenti."

sich zurück [Abb. 42]. Trotzdem blieb selbst dieser Cyklus Peruginos ein Fragment, und erst nach einer Reihe von Jahren wurden die Wände des Gemaches von den Schülern Raffaels mit Gemälden geschmückt[1]).

Der einst so hochgefeierte Meister der umbrischen Schule hat, wie es scheint, im Vatikan den Pinsel nicht freiwillig aus der Hand gelegt[2]); aber so kurz auch die Arbeit abbricht, wir können die Bedeutung der ihm anvertrauten Aufgabe doch noch ganz ermessen. Die vier Rundbilder Peruginos, welche zwischen goldschimmernder Ornamentik in die vier Gewölbezwickel der Stanza dell' Incendio hineinkomponiert sind, gehören zu den tiefsinnigsten Gemälden im vatikanischen Palast. Und sie sollten nach altehrwürdigem Gebrauch nur gleichsam die Überschriften sein für die niemals ausgeführten Hauptgemälde an den Wänden. Es sind lauter feierlich gestimmte Visionsbilder, Schilderungen, die sich mehr zum Schmuck einer Hauskapelle eignen würden, als für ein Prunkgemach: Gott Vater erscheint auf Wolken thronend, die Weltkugel in der Linken, von Engeln umringt; der verklärte Christus steht in einer Mandorla, gleichfalls von Engeln angebetet[3]), vor ihm zwei allegorische Figuren; die Dreieinigkeit wird im dritten Tondo von den zwölf knieenden Aposteln verehrt; die Versuchung Christi wird im vierten Gemälde als That des heiligen Geistes geschildert, der den Erlöser in die Wüste geleitete. So wurde das Dogma des dreieinigen und doch in drei getrennten Personen geoffenbarten Gottes von Perugino in den Gemälden der ersten Stanze zur Darstellung gebracht[4]).

Aber die allegorischen Frauengestalten, welche vor dem verklärten Christus erscheinen, lassen noch eine besondere Absicht erkennen. Wenigstens eine dieser Allegorien ist charakterisiert: die Gerechtigkeit mit dem Schwert und der gleichschwebenden Wage[5]). Und sie erscheint an derselben Stelle, wo Raffael später nebenan seine berühmte Gerechtigkeit malte. Hat Perugino ursprünglich und zuerst den Auftrag erhalten, neben der Torre Borgia einen Raum mit Gemälden zu schmücken, in welchem der Papst die Signatura Gratiae abzuhalten gedachte? Wurde erst, nachdem Raffael erschienen war, der nächste Raum zur Stanza della Segnatura bestimmt und dem jungen Urbinaten die Ausführung des Gemäldeschmuckes übertragen? Die Vermutung wird zur Gewissheit, wenn wir erwägen, dass der Saal der sieben freien Künste unter der Stanza dell' Incendio, den Julius mit dem Appartamento Borgia

[1]) Die Wandgemälde wurden im Jahre 1514 begonnen.

[2]) Das bezeugt auch Vasari VI, 385: Comandò Sua Santità che nelle dette camere non lavorasse più nè il Perugino nè Giovann'Antonio, anzi che si buttasse in terra ogni cosa.

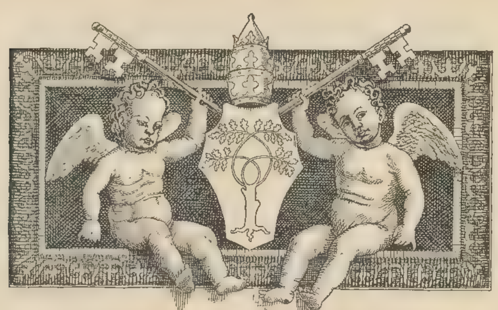
[3]) Auf den verklärten Christus deutet die Analogie mit der Verklärung Christi im Cambio zu Perugia.

[4]) Ein Vergleich dieser Fresken mit den Gemälden des Cambio wird vielleicht den Schlüssel zu ihrem völligen Verständnis bieten. Wir können uns nach dem früheren Vorgange eine Vorstellung davon machen, wie Perugino in der vatikanischen Stanze die Wände zu schmücken gedachte. Im Cambio erscheint Gott Vater mit der Weltkugel über den sechs Propheten und Sibyllen; im Vatikan ist er an die Decke versetzt und Einzelfiguren sollten wahrscheinlich wieder unten die Wände füllen: Propheten, Sibyllen und Typen aller Tugenden genau wie im Cambio.

[5]) In der anderen darf man vielleicht die Hoffnung erkennen. Sie erscheint in der Regel ohne jedes Attribut erhobenen Blickes mit erhobenen Händen.

preisgegeben hatte, gleichfalls als Tribunal gedient hatte[1]). Der Rovere-Papst verlegte also den Gerichtssaal seines Vorgängers einfach ein Stockwerk höher, als er selbst hinaufzog[2]). Und wer konnte sich ihm zum Schmuck eines solchen Raumes mehr empfehlen als der Meister des Cambio, der Landsmann Pinturicchios? Erst mit dem Auftreten Raffaels wurde der Raum nebenan zur Stanza della Segnatura bestimmt, und Peruginos Arbeiten blieben in den Anfängen stecken.

[1]) An dem breiten Gurt, welcher im Saal der sieben freien Künste das Zwillingsgewölbe teilt, ist die Gerechtigkeit dargestellt mit Schwert und Wagschale. Vier Akte der Gerechtigkeit sind zu beiden Seiten gemalt. Die Darstellungen sind heute völlig übermalt und erneuert, aber sicherlich gegenständlich genau wiederholt worden. Vgl. Allgem. Ztg. Beilage 1896, Nr. 75 p. 4. Die Gemälde Peruginos verdienen keineswegs die Nichtachtung, welche ihnen bis heute zu teil geworden ist. Nicht nur für das Verständnis der Stanza della Segnatura sind sie bedeutungsvoll; sie besitzen auch künstlerisch einen ungewöhnlich hohen Wert.
[2]) Als „Signatura sanctae memoriae Julii" wird die „Camera ultima superior nova" auch noch im Dezember 1513 von Paris de Grassis bezeichnet. Vgl. Müntz, Les historiens et les critiques de Raphael, Paris 1883, p. 132 und unten p. 110 Anm. 1.



WAPPEN JULIUS II. AUS DER DECKENDEKORATION
DER STANZA D'ELIODORO



ORNAMENTALES MOTIV IM PAVIMENT DES DOMES VON SIENA

KAPITEL VII • • DIE SIENESISCHEN MALER

Empfahlen sich die älteren umbrischen Maler dem Papst durch ihre oft erprobte Meisterschaft und durch das glänzende Ansehen, welches sie vor allen übrigen Malerschulen Italiens in Rom genossen, so kamen die jungen sienesischen Künstler, welche durch Agostini Chigi nach Rom gezogen wurden, der Vorliebe Sr. Heiligkeit für Schilderungen aus der griechischen Göttersage und der römischen Geschichte entgegen. Die umbrische Kunst hatte sich fast ganz darauf beschränkt, die grossen Heilswahrheiten des Christentums zu verherrlichen und drohte längst durch stete Wiederholung derselben Stoffe einer kalten Manier zu verfallen. Jetzt schien es, als sollte das päpstliche Rom sich wieder in ein kaiserliches verwandeln; die Marmorbilder der Griechen feierten Auferstehung, und die Paläste des Papstes und der Kirchenfürsten füllten sich mit zahllosen Darstellungen antiker Göttersage und antiken Heldentums.

Baldassare Peruzzis Anfänge in Rom

Baldassare Peruzzi, der grosse Architekt der Zukunft, ist es gewesen, der zuerst verstanden und ins Werk gesetzt hat, was Julius vor allem von der Kunst begehrte[1]). Allerdings konnte er sich anfangs überhaupt nur dadurch in Rom behaupten, dass er selbst ein Umbrier wurde und dem herrschenden Geschmack der Zeit die eigene Individualität zum Opfer brachte. In den Chorfresken von Sant' Onofrio und in den Sibyllen und Tugenden in S. Pietro in Montorio zeigt er sich so völlig im Banne Pinturicchios, dass es schwer fällt, hier überhaupt eine andere Künstlerhand zu entdecken[2]). In den späteren Mosaiken der Helena-Kapelle in Santa Croce in Gerusalemme[3]), zu welchen Peruzzi

[1]) In den Jahren 1505 und 1506 hat er nach Geymüller (Saint-Pierre p. 157) für Bramante Entwürfe zur Peterskirche gezeichnet. Ein höchst merkwürdiger Entwurf Peruzzis für eine Innen-Dekoration des Pantheon ist hinten in den Cod. Vat. Lat. 3439 eingeklebt mit folgender Aufschrift: Authographum Balthassaris Perucii ob instaurationem scenografiae Panthei apud Sebastianum Serlium. Die Federzeichnung ist mit Tusche in allen Details aufs feinste ausgeführt. Über den Ruf, welchen Peruzzi als Fassadenmaler genoss, vgl. Serlio, Architettura, Libro quarto p. LXIX v.

[2]) Vgl. Frizzoni, Arte Italiana del Rinascimento, Milano 1891, p. 193 und Hermanin, Alcune pitture giovanili di Baldassare Peruzzi a Roma im Arch. stor. dell'arte 1896 p. 321 ff. Von den Fresken, die Peruzzi damals in S. Rocco a Ripa malte, hat sich nur ein völlig übermaltes Presepe erhalten. Crowe und Cavalcaselle setzen diese Arbeit vermutungsweise erst nach 1514 an. (Gesch. d. Ital. Malerei IV, 417.)

[3]) Albertini ed. Schmarsow. p. 6.

im Jahre 1508 die Zeichnungen geliefert hat, ist die Komposition des grossen Deckengemäldes im Chor von S. Maria del Popolo einfach den veränderten örtlichen Verhältnissen angepasst worden [Abb. 45]. Auch hier erscheinen vier mächtige Heiligengestalten als Grundpfeiler des ganzen Aufbaues, auch hier gruppieren sich vier Medaillons um ein Rundbild in der Mitte, auch hier füllen vier trapezförmig umrahmte Schilderungen die Zwischenfelder aus. Mit diesen Kartons, welche Kardinal Carvajal gleich darauf in seiner Titelkirche in Mosaik ausführen liess, schloss Peruzzi zunächst seine Thätigkeit in Kirchen und Kapellen ab, und mit dem christlichen Inhalt scheint er auch die umbrische Form preisgegeben zu haben.

Abb. 45 MOSAIK DER DECKE DER HELENA-KAPELLE IN S. CROCE IN GERUSALEMME VON PERUZZI

Peruzzis Fresken in Ostia und im Konservatorenpalast

Wahrscheinlich schon früher entstanden die Fresken in Ostia, die das erste gewesen sind, was Peruzzi für Julius II. geschaffen hat. Wir kennen diese längst zerstörten Gemälde nur noch aus Vasaris Beschreibung[1]), aber sie müssen für Peruzzis „neue Kunst“ besonders charakteristisch gewesen sein, denn sie waren in Chiaroscuro ausgeführt und stellten römische Schlachtenbilder dar. Ähnlichen Gedankenkreisen sind auch Peruzzi's Fresken im Konservatorenpalast entsprungen, welche er dort im Auftrage des Papstes in zwei Prunkgemächern ausgeführt hat. Hier hatte schon vor ihm der halbmythische Ripanda unter Alexander VI. die älteste Geschichte Roms in einem Freskencyklus verherrlicht[2]), der einmal viel bewundert wurde und heute zu Grunde gegangen ist. Auch Peruzzis Gemälde sind zum Teil zerstört, und soweit sie erhalten, vollständig übermalt. Sie schildern in vier

[1]) Ed. Milanesi IV, 592. Die chronologische Reihenfolge, in welcher Vasari die Werke Peruzzis aufführt, erweist sich als ungewöhnlich zuverlässig und muss als solche berücksichtigt werden.
[2]) Lanciani, Il Codice barberiniano XXX, 89 im Arch. d. Soc. Rom. (1893) VI, 235. Hier werden sechs Darstellungen aufgeführt, welche Bernardo Bembo im Jahre 1504 gesehen und bewundert hat: Domus conservatorum picturis Jacobi Rimpatae (sic!) opere absolutissimis refferta. Vgl. Müntz, Les antiquités de la ville de Rome p. 34.

Monumentalgemälden den ersten punischen Krieg, die Seeschlacht bei den Aegaten, den Friedensschluss des Lutatius Catulus und Hannibals Einfall in Italien [1]). Nach einem ziemlich frühen Zeugnis aus der Mitte des Cinquecento sollen auch die sieben Könige Roms durch sieben Triumphaldarstellungen im Konservatorenpalast verherrlicht gewesen sein [2]). Es haben sich Fragmente dieser Fresken von Peruzzis Hand, die durch das Wappen Julius II. zeitlich bestimmt sind, im sogenannten Saal der Fasten erhalten. So bezeichnen die römischen Schlachtengemälde in Ostia, die Darstellung der punischen Kriege und die Triumphalbilder im Konservatorenpalast aufs deutlichste die Geschmacksrichtung des Rovere-Papstes, welche in Rom allgemeinen Anklang fand und vor allem den Inhalt angab für die später so beliebt gewordene Fassaden-Malerei.

Freskencyklus im Palast des Fazio Santori

Vasari, der die Existenz der Fresken Peruzzis im Konservatorenpalast verschwiegen hat, liess auch den glänzenden Gemäldecyklus unerwähnt, den der Kardinal von Santa Sabina, Fazio Santori, in den Jahren 1508 und 1509 in seinem eben erbauten Palast bei S. Maria in Via Lata ausführen liess. Nicht ein einziger der Kardinäle Julius II. hat soviel auf die monumentale Ausschmückung seines Palastes gewandt wie dieser Viterbese von dunkler, armer Herkunft. Selbst der vornehme Alidosi hatte sich in seiner Kapelle im Palast des Domenico della Rovere mit dekorativen Malereien begnügt [3]) [Abb. 46], und Galeotto della Rovere hatte den grossen Saal der alten Cancelleria nur mit sonderbaren Anspielungen auf seinen Namen und seine Herkunft schmücken lassen [4]).

[1]) Diese Fresken wurden zuerst von Frizzoni (a. a. O. p. 205) dem Peruzzi zugeschrieben und dann von Wickhoff im XX. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses p. 181 ff. publiziert. Die hier (Tafel XI) reproduzierte Zeichnung Peruzzis im Louvre könnte vielleicht am richtigsten als Verrat der Tarpeja erklärt werden, wenn auch die Grössenverhältnisse nicht mit den Angaben Vasaris (IV, 595) übereinstimmen. Die Inschriften für zwei der Fresken haben sich im Cod. Barb. XXX, 89 erhalten und sind von Lanciani (a. a. O. p. 236 und p. 453) publiziert worden: Friedensschluss des Lutatius Catulus (Fedus Luctatii.): Cartaginēses non solum Sicilia, verum insulis que inter Siciliā Italiamq. forent excedāt captivos restituāt, sotios nō vexent, et duo millia et ducenta talenta in años x. pendāt. Hannibals Einbruch in Italien: Hannibal in Italiam transgressus maximis cladibus Romanos affecit, non tamen ut romanam virtutem aut constantiam superarit, qu . . . adversis potius quam secundis rebus crescens, ne dum ducem ipsum eiusque patriam eversit, verum immensum paene orbem imperio suo adiecit.

[2]) Andrea Fulvio, De urbis antiquitatibus Roma 1545 p. 88: In parietibus recens pictura, ubi septem Regum Ro. Triumphalia gesta et triumphalium virorum eminentissimi Triumphi. Vgl. auch Albertini p. 21: Palatium Conservatorum . . . multis in locis tempore tuae S. pulcherrimis picturis exornatum. Auf diese Gemälde bezogen sich auch wahrscheinlich die Namensinschriften Julius II. mit den Jahreszahlen 1506, 1507, 1508 und 1510, die Forcella I, 33 und 34, giebt.

[3]) Sie haben sich noch heute an dem kunstvoll in Holz gearbeiteten Tonnengewölbe der Decke und den gleichfalls auf Holz gemalten Lünetten darunter erhalten. In dem Kassettengewölbe oben wechselt der Adler der Alidosi mit der Eiche der Rovere ab. In den Lünetten sieht man in der Mitte auf dunkelblauem Grunde eine goldene Eiche, von einem weissen Spruchbande umschlungen, und rechts und links Alidosis Wappen. Auf dem Spruchband liest man die Worte: AGITE MORTALIS OCIA QUOS CIBUS ET UMBRA QUERCUS ALIT.

[4]) Paolo Giovio, Imprese (Milano Daelli 1863) p. 9 und 10. Galeotto hatte, um seinen Namen gleichsam zu personifizieren, erst acht Sturmhauben, dann acht Galeeren an die Wände malen lassen, eine Geschmacklosigkeit, die schon Paolo Giovio empfunden hat. Über den Palast der Medici vgl. die allgemeinen Angaben bei Albertini p. 27 und 35 und Lanciani Scavi I p. 145.

Aber Fazio Santori eiferte der Munificenz seines früheren Alumnus nach, der jetzt als Julius II. das Schiff der Kirche lenkte. Er liess in dem grossen Saal seines Palastes die Dacierkriege Trajans und darüber das Leben und die Thaten Julius Caesars in vierunddreissig Gemälden in Chiaroscuro ausführen, der glänzendste Bilderkreis aus der römischen Geschichte, der vielleicht jemals in der Renaissance gemalt worden ist[1]). Die Technik ist dieselbe wie in Ostia, der Inhalt ist demselben Gedankenkreise entlehnt. Sollte Peruzzi auch diese Malereien ausgeführt haben? Jedenfalls konnte damals in Rom nur noch ein einziger Mann neben ihm Ansprüche auf genaueste Kenntnis des römischen Altertums erheben, der Bolognese Giovanni Ripanda, von dem erzählt wird, dass er gerade damals die sämtlichen Reliefs der Trajanssäule mit eigener Lebensgefahr kopiert habe[2]).

Die Farnesina-Fresken

Das Rovere-Wappen, welches im Psychesaal der Farnesina an der Decke schwebt, verleiht der ganzen herrlichen Schöpfung Agostino Chigis die Signatur. Seitdem dieser Mann das Wappen des Papstes führen durfte[3]), fühlte er als echter Rovere die Verpflichtung, die ewige Stadt mit Werken der Kunst zu schmücken. Allerdings wurde der grössere Teil des malerischen Schmuckes der Villa am Tiber erst unter Leo X. ausgeführt; aber auch schon in den Jahren 1510 und 1511 finden wir Peruzzi, Sodoma und Sebastiano del Piombo im Dienste Chigis beschäftigt[4]). Nach dem Belvedere des Papstes gab es damals in Rom kein schöneres Landhaus und keinen herrlicheren Tempel antiker

[1]) Die Tituli für sämtliche Gemälde, die sehr wahrscheinlich den hohen Saal geschmückt haben, in dem der Principe Doria seine Antiken aufgestellt hat, wurden von Lanciani im Arch. d. Soc. Rom. VI (1893) p. 459 aus dem Cod. Barb. XXX, 89 publiziert. In diesem Saal trägt auch noch der Marmorkamin das Wappen des Fazio Santori.

[2]) Floret itē nūc Romae Jacobus Bononiensis qui Traiani columnae picturas omnes ordine deliniavit, magna omnium admiratione, magnoq. periculo circum machinis scandendo. Vgl. Commentar. Urb. Raph. Volat. Octo et triginta libri p. 645. Das Museum des Erzherzogs Fr. Ferdinand von Österreich-Este in Wien besitzt eine Zeichnung von ungeheurer Länge, auf der die Reliefs der Trajanssäule dargestellt sind. Sie gilt als Arbeit des Giulio Romano, könnte aber auch die Arbeit des Ripanda sein. Vgl. A. Ilg, Joh. Bernh. Fischers von Erlach Leben und Werke p. 658. Siehe weitere Angaben über Ripanda im Buonarroti IV (1869) p. 135 und Anmerkung und in der Zeitschrift f. b. Kunst. N. F. XII (1900) p. 240.

[3]) Cugnoni im Arch. della Soc. Rom II (1879) p. 59 und 477.

[4]) Förster, Farnesina-Studien p. 18. Vgl. weiter zu den Malereien der Farnesina: A. Weese, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina, Leipzig 1894 und E. Maas, Aus der Farnesina, Marburg 1902 und zu letzterem Buch endlich die ausführliche Besprechung von W. Amelung in der Wochenschrift für klassische Philologie Nr. 38 (1902) p. 1025 ff. Über den Zeitpunkt, wann Sodoma in der Farnesina seine Fresken malte, haben wir bis heute keine völlige Gewissheit. Es liegt aber kein zwingender Grund vor, Vasaris Erzählung zu bezweifeln, dass die Fresken gleich nach der Deckenmalerei der Stanza della Segnatura entstanden sind, da Sodoma im Oktober 1508 in Rom war und erst im Jahre 1510 wieder in Siena. Er scheint also in Rom zwei volle Jahre zugebracht zu haben. Frizzoni a. a. O. p. 137 lässt Sodomas Farnesinafresken erst im Jahre 1514 entstanden sein; Förster a. a. O. p. 32 folgt der Erzählung Vasaris, weil in dem im Januar 1512 erschienenen Lobgedicht des Blosio Palladio auf die Villa Chigis bereits von den „picta cubilia“ die Rede ist. Ähnlich der Cicerone (8. Aufl. II, 3 p. 818). Ich schliesse mich entgegen früherer Annahme der Ansicht Försters an, schon weil es an und für sich sehr unwahrscheinlich ist, dass Chigi seinen Landsmann, ohne ihn zu beschäftigen, nach Siena zurückkehren liess und jahrelang auf die Ausschmückung seines Schlafzimmers wartete.



Abb. 46 TAFELUNG DER KAPELLE ALIDOSIS IM PALAST DER PENITENZIERI IN ROM

Kunst, als die Villa des sienesischen Kaufmannes, für welche Raffael den Plan entworfen haben soll[1]). Kein Kardinal konnte sich rühmen, solche Schätze antiker und moderner Kunst in seinem Palaste aufgehäuft zu haben wie Agostino Chigi. Auf der neuen Strasse, die Julius II. längs des Tibers zwischen Vatikan und Porta Settimiana angelegt hatte, bewegten sich die Maler und Bildhauer hin und her, denn die meisten Künstler, welche der Papst beschäftigte, hatten auch in der Villa Chigis zu thun.

Antike Vorwürfe in den Fresken der Farnesina

Biblische Darstellungen fehlen in den Farnesina-Fresken ganz, aber auch grosse Historiencyklen aus der römischen Geschichte schienen dem genussfrohen Kaufherrn aus Siena zu ernst und trocken. Die heiteren Götterfabeln der Griechen bestimmte er zum Schmuck seines Musensitzes am Tiberufer, und wenn er hier die Thaten Alexanders des Grossen malen liess, so geschah es, um schöne menschliche Züge des Helden zu verherrlichen, seine Liebe zur Roxane und seine Grossmut gegen die Gemahlin des besiegten Darius.

Es ist bezeichnend für die gesunkene Schätzung der umbrischen Schule, dass Chigi, der doch noch vor wenigen Jahren Perugino und Pinturicchio als die einzigen Maler von Bedeutung bezeichnet hatte, nicht mehr daran dachte, sich ihrer Kunst für den Schmuck seiner Villen zu bedienen[2]). Sodoma und Peruzzi waren die Erwählten, und Chigi schien seinen Ehrgeiz darin zu setzen, der heimischen Kunst unter den Umbriern und Florentinern in Rom Ansehen und Geltung zu verschaffen. Er empfahl den Giovanantonio Bazzi dem Papst, und als er ihn durch Raffael verdrängt sah, entschädigte er den Gekränkten durch einen glänzenden Auftrag in seiner eigenen Villa[3]). Die Hoch-

[1]) Albertini ed. Schmarsow p. 30 führt die Villa Chigis im Jahre 1509 als schon vorhanden auf: Domus cum vinea apud portam Septiman. Augustini de Chigis Senensis. Dass an derselben aber auch im Jahre 1510 noch gearbeitet wurde, beweisen die von Cugnoni (Arch. soc. Rom. III [1880] p. 213) publizierten Dokumente. Vgl. auch Förster, Farnesina-Studien p. 15, der die Bauperiode der Villa von 1509—1511 wohl richtig bestimmt hat. Geymüller (Raffaello Sanzio studiato come Architetto, Milano 1884 p. 24 ff.) hat zuerst das Zeugnis Vasaris, der den Baldassare Peruzzi als Architekten der Villa bezeichnet, anzugreifen gewagt. Er führt den Plan der Villa auf Raffael zurück und hat damit, wie es scheint, den Beifall sachverständiger Architekten gefunden. Vgl. Cicerone (8. Auflage p. 274). Frizzoni, Arte Italiana del Rinascimento p. 207 und 213 hält an der Angabe Vasaris fest.

[2]) Am 13. Juni 1506 erhielt Perugino noch von den Chigi das Altarbild in Sant'Agostino in Siena bezahlt. (Vgl. Arch. della Soc. Rom. II, 483.)

[3]) So wenigstens stellt Vasari den Vorgang dar (VI, 385), indem er das Vorgehen des Papstes durch Sodomas Trägheit entschuldigt. Dass es übrigens Julius II. nicht darauf ankam, dem Agostino Chigi seine Maler zurückzuschicken oder abspenstig zu machen, wie es ihm gerade passte, beweist sein Vorgehen gegen den Sieneser Bankherrn im Dezember 1512. Als er seine verpfändete Tiara zurückhaben wollte, sandte er einen Polizeihauptmann mit dem kurzen Bescheid, entweder die Tiara zurückzubringen oder den Agostino Chigi zu arretieren. Der Gewaltakt erregte das höchste Aufsehen, aber die Tiara wurde erst nach dem Tode Julius II. vom Kardinalskollegium dem Agostino Chigi zurückerstattet. Vgl. Brosch. a. a. O. p. 274 und 364 und Cugnoni im Arch. d. Soc. Rom. II (1879) p. 70 und III p. 295. Es handelte sich damals um die Tiara Pauls II. und nicht um die berühmte Tiara Caradossos — insani pretii — die im Jahre 1510 vollendet war. „Diese Tiara", rief der Papst einmal aus, als er sie gegen den Willen seines Ceremonienmeisters am neunten Jahrestage seiner Wahl aufsetzen wollte, „habe ich für 200 000 Dukaten für mich und nicht für dich machen lassen, und ich werde sie tragen, wann es mir und nicht, wann es dir gut erscheint." Vgl. E. Müntz, La tiare pontificale. Extrait des

zeit Alexanders mit der Roxane ist die Perle unter den Fresken Sodomas im Schlafgemach seines Gönners, und dies Gemälde gab zugleich den Grundton an für die Stimmung und den Geist des Hauses. Peruzzi selbst hat als Maler keine ähnliche Leistung aufzuweisen, und die umbrischen Meister mussten naiv und kindlich erscheinen vor solcher Herrlichkeit menschlicher Gestalt, vor solchem Zauber süssester Sinnlichkeit, wie ihn Sodoma in sein Bild gebannt hat. Nur Raffael konnte es gelingen, auf diese Stimmung einzugehen. Er hat diesen Zwieklang reinsten Wohllautes von Form und Farbe wenige Jahre später in Galatheas Meerfahrt unten in der östlichen Loggia des Hauses fortgesetzt.

Peruzzis Deckenmalereien in der östlichen Loggia der Farnesina

Hier hat auch Peruzzi — seit 1510 etwa in der Chigi-Villa thätig — in der Dekoration der flachgewölbten Decke das Wunderwerk der Perspektive geschaffen, vor welchem selbst noch Tizian mit staunendem Entzücken gestanden hat[1]). Er schilderte damals in den farbenprächtigsten Fabeln und Allegorien das Reich des Himmels und der Lüfte, und man kann wohl sagen, es hätte für eine Deckendekoration kein passenderes Thema erfunden werden können. Auch zu den Ohren des Papstes muss der Ruhm dieser neuen Decken-Malerei gedrungen sein; wahrscheinlich hatte ihm Agostino Chigi selbst davon erzählt, als der heimgekehrte Pontifex nach dem zweiten unglücklichen Feldzug gegen Bologna in Rom von heiteren Dingen zu hören verlangte. Julius berief mit rücksichtsloser Ungeduld den erfindungsreichen Meister in seine Dienste zurück, der die Fortsetzung seiner Arbeit dem Venezianer Sebastiano del Piombo überlassen musste[2]), und so hielt die Kunst der Sienesen mit Peruzzi aufs neue siegreichen Einzug in die Prunkgemächer des vatikanischen Palastes.

mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres Tome XXXVI, Ire partie p. 71 ff. Nr. 88, Paris 1897. Vgl. die farbige Tafel vorne. Über die im Jahre 1507 verfertigte Tiara Julius II. vgl. Paris de Grassis Cod. Corsin. 981 p. 111v.

[1]) Vasari IV, 594.

[2]) Förster, Farnesina-Studien p. 19 hat das Erscheinen des Sebastiano del Piombo in Rom und die Ausführung der Lünettenmalereien in der Villa Chigis auf den Sommer 1511 festgesetzt. Dagegen sind für die Annahme Försters, Peruzzi habe die Sala delle Colonne im oberen Stockwerk schon vor 1511 ausgemalt, die Verse Palladios keineswegs bindend. Die Farnesina-Forschung wird durch die Unzugänglichkeit der oberen Gemächer, wie durch das Fehlen guter Photographien unendlich erschwert, doch scheinen mir Weeses Ausführungen a. a. O. p. 75, der die Malereien der Sala delle Colonne zwischen 1513 und 1516 ansetzt, überzeugend. Peruzzi scheint in die Villa Chigis zurückgekehrt zu sein, nachdem er die Deckenmalerei der Stanza d'Eliodoro vollendet hatte.



ORNAMENTALES MOTIV AUS DEM CHORGESTÜHL VON SAN PIETRO IN PERUGIA



PORTRÄTS VON DANTE, GIOTTO UND PETRARCA VON BENOZZO GOZZOLI IN DER KIRCHE S. FRANCESCO IN MONTEFALCO

KAPITEL VIII RAFFAEL UND DIE STANZA DELLA SEGNATURA

„Die neuen Gemächer und die Loggia sind vollendet", schrieb Pietro Bembo am 6. Mai 1516 aus dem vatikanischen Palast an den Kardinal Bibbiena. „Die Gemächer unseres Herrn, welche Raffael gemalt hat," schrieb er wieder am 19. Juli 1517, „sind wunderbar schön, nicht nur wegen der seltenen und herrlichen Gemälde, sondern auch, weil sie fast immer mit Kirchenfürsten angefüllt sind[1])." Diese zufällig hingeworfenen Äusserungen des vertrauten Freundes Raffaels, dem wir so manches Stimmungsbild aus den Tagen Julius II. und Leos X. verdanken, sind für die Geschichte der Stanzen nicht ohne Bedeutung. Bestimmen sie einerseits den ungefähren Zeitpunkt der Vollendung der Papstgemächer, so geben sie andererseits für den Gebrauch derselben einen beachtenswerten Wink. Die Stanzen konnten nicht ausschliesslich als Secreta Sr. Heiligkeit dienen, wenn sich in denselben fortwährend der glänzende päpstliche Hofstaat bewegte; sie scheinen überdies vor dem 6. Mai 1516 überhaupt nicht bezogen worden zu sein.

Deckenmalerei der Stanza della Segnatura

Raffael war schon seit dem Sommer 1508 im Vatikan beschäftigt, dem Hochsitz der Künste, dem Sehnsuchtsziel aller derer, die einen erfindungsreichen Geist und eine geschickte Hand besassen. Wie er bescheiden und befangen, vom ersten Jugendglanze umstrahlt, von Bramante, dem allmächtigen, empfohlen, vor Julius II. erschienen war und neben Sodoma in der Stanza della Segnatura zu malen begonnen hatte, da konnte noch niemand ahnen, welch eine ungeheure Schöpferkraft sich in ihm offenbaren sollte. Er ging unter den Künstlern, die damals in den Stanzen arbeiteten, umher wie ein verkleideter König. Bald aber begann die Strahlenkrone des Genius über seinem Haupte zu leuchten, wie sich am Abendhimmel ein Stern nach dem anderen entzündet.

Das Rahmenwerk an der Decke war bereits vollendet. Sodoma hatte es aufs zierlichste nach dem Vorbilde in S. Maria del Popolo gemalt und hatte auch alle Ecken und Winkel mit Eichenlaub und kleinen, rein dekorativen antiken Kriegs- und Liebesscenen ausgefüllt [Abb. 49]. Aber acht leere Felder waren noch

[1]) Lettere di Messer Pietro Bembo. Verona 1743. Vol. I. p. 39 und p. 42.

für grosse figürliche Darstellungen vorhanden, und wir wissen nicht, ob Sodoma überhaupt schon ein Thema für die Ausschmückung des ganzen Raumes gestellt worden war. Jedenfalls fand Raffael die Bahn noch völlig frei; man hatte ihm nur den Rahmen bereitet für das Bild, das er erst schaffen sollte. Obwohl wir annehmen dürfen, dass Peruginos Aufgabe in Raffaels Hände gelegt wurde, und dass die Segnatura aus der ersten Stanze in die zweite verlegt worden ist, erscheint doch der Plan von vorneherein so einheitlich, so klar und gross gefasst, wie keiner je vorher. War es wieder Julius selbst, der mit Ungestüm nie dagewesenes zu sehen verlangte? War es der fieberhafte Wettkampf der grössten Geister und Kräfte, die am päpstlichen Hofe miteinander rangen, durch welchen auch Raffael gezwungen wurde, sein allerbestes herzugeben?



Abb. 49 DECKE DER STANZA DELLA SEGNATURA VON RAFFAEL UND SODOMA

Die Gedankenkreise in den Fresken der Segnatura

Wenn wir an Denkmälern der Skulptur und Malerei die Gedankenkreise verfolgen wollen, welche Mittelalter und Renaissance beherrschten, so erkennen wir, dass Raffael ganz auf dem Boden der Vergangenheit steht[1]). Die Tugenden und Künste schmückten zahllose Grabmäler bis zum Denkmal Sixtus IV. in St. Peter, wo man zu Häupten des Toten Theologie und Philosophie friedlich nebeneinander ruhend sieht. In der Villa der Tornabuoni zu Florenz, in den Palästen der Montefeltro zu Urbino, der Trinci zu Foligno, der Orsini in Bracciano, ja selbst im Appartamento Borgia im Vatikan hatte man in langen Bilderreihen dieselben Gedankenkreise verherrlicht, wie sie in der Stanza della Segnatura an Wand und Decke zur Darstellung gelangt sind. Es musste einmal das Resultat der vielhundertjährigen Entwicklung gezogen werden, es galt, auf ein uraltes

[1]) Vgl. Wickhoff, Die Bibliothek Julius II. im Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsammlung. XIV (1893) p. 64 und Julius von Schlosser, Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura im Jahrb. der kunsthist. Sammlg. des Allerh. Kaiserhauses XVII (1896) p. 87. Ein vollständiges Verzeichnis der massenhaften Litteratur über die Stanza della Segnatura giebt Pastor III, 819 ff.

Gebäude den Schlusstein zu setzen. Man kann den Ideengehalt der Stanza della Segnatura die reifste Frucht des geistigen Lebens des Mittelalters nennen. Nur der Ausdruck und die Formensprache waren so überraschend neu; noch keiner hatte so zu reden vermocht. Es ging wie Posaunenton durch Jahrhunderte hindurch.

Dass ein Bilderkreis, der den Ideengehalt ganzer Zeitalter verkörpern sollte, nicht zum Schmuck eines beliebigen Privatgemaches bestimmt sein konnte, liegt auf der Hand. Der Name Stanza della Segnatura, den schon Vasari ausgesprochen hat[1]), ist darum für das Verständnis der Gemälde nicht bedeutungslos. Wir müssen dem Winke Bembos folgen, der die Gemächer Raffaels fast täglich mit den höchsten Würdenträgern der Kirche angefüllt sah, und uns zu den Bildern die Menschen hinzudenken. Dann erst werden wir den eigentlichen Sinn der Schöpfungen Raffaels begreifen.

Die Stanza della Segnatura als Tribunal

Innocenz VIII. sowohl wie Alexander VI., die beiden unmittelbaren Vorgänger Julius II., hatten sich mehrfach mit einer Neuorganisation des höchsten päpstlichen Gerichtshofes beschäftigt[2]). Von Innocenz VIII. ist eine Bulle vom Jahre 1492 erhalten, welche die Kompetenz der Referendare betrifft, Gerichtssachen auszuwählen, die dem Urteil des Papstes selbst vorgelegt werden sollten. Alexander VI. teilte gleichfalls schon im Jahre 1492 das päpstliche Tribunal in eine Signatura Gratiae und eine Signatura Justitiae ein, und wenigstens die Signatura Gratiae, welcher der Papst selbst präsidierte, hatte schon damals ihren Sitz im apostolischen Palast. Er setzte auch auf den Dienstag jeder Woche eine Audienz fest für jedermann, wo er selbst die Klagen hörte und entschied[3]). Pinturicchio schmückte wenig später den Saal für diese Sitzungen mit den freien Künsten und einigen Beispielen hoher Gerechtigkeit aus, und als Julius II. das Appartamento Borgia preisgab, bot sich ihm von selbst die Notwendigkeit dar, einen Raum zu bestimmen, in dem sich unter seinem eigenen Vorsitz der höchste Gerichtshof versammeln sollte. Wir sahen, dass er zunächst dem Perugino die ernste Aufgabe übertrug, und dass er zuerst den Raum neben der Torre Borgia zur Stanza della Segnatura bestimmt hatte[4]). Aber als Raffael erschien, wurde

[1]) Ed. Milanesi IV, 330. Zuerst wird der Name „Signatura“ im Dezember 1513 von Paris de Grassis gebraucht, und augenscheinlich diente damals noch der letzte Raum neben der Torre Borgia, von Perugino ausgemalt, für diesen Zweck. „Die sanctae Luciae de mense decembris papa in Camera ultima superiori nova, id est ea quae est picta signaturae sanctae memoriae Julii, consecravit reverendissimum dominum Laurentium Putium.“ Vgl. Müntz, Les historiens et les critiques de Raphael. Paris 1883, p. 132. Wichtiger noch ist die Angabe im Diarium des Firmanus und entscheidend für den ursprünglichen Gebrauch der Stanza della Segnatura. Es heisst hier im Cod. Vat. Urb. 638, Bd. I, p. 12v. unmittelbar nach dem Tode Clemens VII: (26. September 1534) Obiit Clemens in camera magna superiori et in alia camera ubi solet fieri signatura extractis visceribus fuit lotus et indutus ac per scalas secretas et secretiores portas portatus ad cameram Papagalli inferiorem.

[2]) Lunadoro, Relazione della Corte di Roma. (Roma 1830), III, 156. Moroni, Dizionario di Erudizione storico ecclesiastica Vol. LXIII, p. 215 und 223 unter Segnatura di Grazia. Vgl. Klaczko, Jules II. Paris 1898, p. 214—216.

[3]) Burchardi Diarium ed. Thuasne II, 5. Eodem mense (Dezember 1492) . . . . . statuit audientiam in die martis omnibus civibus tam maribus quam feminis, et audivit ipsemet querelas, et iustitiam mirabili modo facere cepit.

[4]) Sie ist als solche, wie aus der Angabe des Paris de Grassis hervorgeht, auch nach dem Tode Julius II. benutzt worden. Die Stanza della Segnatura Raffaels war noch nicht vollendet,

dem alten Manne, uneingedenk der grossen Verdienste, die er sich einst um die Ausmalung der Sixtina erworben hatte, der ehrenvollste Auftrag seiner ganzen Künstlerlaufbahn entrissen. Alles, was der pietätvolle Schüler für seinen Meister erlangen konnte, war, dass die Deckengemälde Peruginos nicht herabgeschlagen wurden, und dass sich der Papst entschloss, den Raum nebenan als Stanza della Segnatura ausmalen zu lassen.

Zitternden Herzens mag der Urbinate an die Aufgabe herangetreten sein, eine solche Stätte würdig zu schmücken. Was musste Julius von ihm erwarten, wenn er einem Manne wie Perugino den gegebenen Auftrag einfach aus der Hand riss und den Schützling Chigis um seinetwillen davonjagte? Man meint, Raffael habe die ganze Feierlichkeit des Augenblickes vorausgefühlt, wenn sich der Papst mit seinen Kardinälen zum erstenmal hier versammeln würde. Man meint, er habe sich den Papst hier thronend als höchsten Richter vorgestellt, um ihn herum die ältesten Kirchenfürsten — niemals weniger als zwölf — der Grosspönitenziar, der Kardinal-Vikar, die Präfekten der Breven und der Signatura Justitiae, ein glänzendes Konsistorium[1]). Und wie es längst in anderen Gerichtssälen geschehen war, so wollte er auch dies ehrwürdige Tribunal mit allen guten Geistern schirmend und mahnend zugleich umgeben. So breitete er in den herrlichsten Gleichnissen vor den Augen der Richtenden alle idealen Güter aus, welche die edelsten Träger der Menschheit sich selbst und ihren Brüdern in langem, unablässigem Ringen erworben hatten. Eine Welt von Gedanken liess er vor den Augen der priesterlichen Richter erstehen, und wenn sie Recht sprachen, musste es ihnen scheinen, als geschehe es angesichts Gottes und der Menschen, als würde der Ruhm der Gerechtigkeit ihres Richterspruches wie das Urteil Salomos und Daniels über den Erdball getragen werden.

Verherrlichung gerechten Gerichtes in der Stanza della Segnatura

So musste denn der Verherrlichung gerechten Gerichtes von vorneherein im Programm der Segnatura-Fresken ein hervorragender Platz eingeräumt werden. Hoch über ihren Schwestern an der Fensterwand, der Klugheit, Mässigung und Stärke, denen sie sonst immer gleichgestellt war, thront daher die Gerechtigkeit jetzt mit den Allegorien der Theologie, Poesie und Philosophie zusammen an der Decke. Das Richtschwert hält sie in der Rechten hoch empor, die gleich schwebende Wage in der Linken, und ihr Blick scheint sich herabzusenken auf den Recht sprechenden Papst und seine Berater[2]). Hier

als Julius starb. Fensterläden und Thüren sind von Leo X., ebenso ein Teil des Fussbodens. Dass auch die Chiaroscuri unter dem Parnass, welche von Wickhoff a. a. O. p. 62 zuerst richtig gedeutet worden sind, erst unter Leo X. entstanden seien, ist schwer zu glauben. Die Komposition eines der Chiaroscuri zeigt auch ein geschnittener Stein im Louvre, den noch Mariette als antik herausgegeben hat. Ich verdanke die Vorlage für Abb. 53 meinem Freunde E. Petersen in Rom.

[1]) Vgl. Moroni a. a. O. Vol. LXIII, 224, wo eine Sitzung der Segnatura Graziae eingehend beschrieben wird. Der Papst sass auf einem samtnen Sessel vor einem Tisch, der gleichfalls mit rotem Samt bedeckt war. Etwas tiefer sassen an einer langen Tafel die Kardinäle, und hinter ihnen standen die Prälaten.

[2]) Die Allegorie der Gerechtigkeit war auch auf dem Kalendarium „supremi tribunalis signaturae iustitiae“ gedruckt, welches alljährlich erschien: „Colla destra regge la spada colla punta rivolta al suolo . . e colla sinistra alza la bilancia, simbolo dell'equità: dal lato sinistro ha il libro delle Leggi e sotto ai piedi il motto: Cuique suum. Vgl. Moroni a. a. O. LXIII, 213.

oben setzt sich auch bereits im Urteil Salomonis die Allegorie in Historie um, und das gleiche geschieht unten an der Fensterwand. Die Schlussakte der langen Entstehungsgeschichte der grossen Kompendien von Staats- und Kirchenrecht, welche in diesem Raum den Rechtsprechenden stets zur Hand sein mussten, werden rechts und links am Fenster in zwei Ceremonienbildern dargestellt: links überreicht Trebonian dem Kaiser Justinian das Kompendium des römischen Rechtes, rechts übermittelt Gregor XI., der die Züge Julius II. trägt, einem Konsistorialadvokaten die Dekretalien. Und als wäre damit noch nicht genug geschehen, der hohen Bestimmung dieses Raumes gerecht zu werden, — auch in den Fensterlaibungen noch setzt sich die Verherrlichung gerechten Gerichtes fort: Zaleucus erscheint als unbeugsamer Richter, der sich selbst ein Auge ausreisst, um dem ehebrecherischen Sohn ein Auge zu erhalten [Abb. 50]; Daniels berühmtes Urteil über Susanna und die beiden Greise wird gleichfalls in zwei Chiaroscuro-Bildchen vorgeführt [Abb. 52]. So erscheinen denn schon in dem Heiden und dem Juden das weltliche und das geistliche Schwert der Gerechtigkeit nebeneinander verkörpert, wie es dann im neuen Bunde den christlichen Richtern übergeben wird. Und diese Lehre von den zwei Schwertern, von denen das eine nach der Bulle „Unam sanctam“ „pro ecclesia“, das andere „ab ecclesia“ zu führen ist, wird endlich auch noch an dieser Stätte in seltsamer Weise veranschaulicht, wenn Christus seine Jünger auf zwei Schwerter hinweist, die gekreuzt am Boden liegen [1]) [Abb. 51].



Abb. 50 ZALEUCUS ALS RICHTER.
CHIAROSCURO IN DER STANZA DELLA SEGNATURA

[1]) Vgl. E. Steinmann, Chiaroscuri in den Stanzen Raffaels in der Zeitschr. f. b. Kunst, 1899, p. 169. Auch der Dominikanergeneral Thomas von Gaeta (Cajetan) sprach in der Konzilssitzung vom 17. Mai 1512 ausführlich über die Lehre von den zwei Schwertern, von denen der Papst das eine mit den weltlichen Fürsten gemein habe, das andere ihm aber allein eigentümlich sei. Vgl. Pastor III, 712.



Abb. 51

DIE LEHRE VON DEN ZWEI SCHWERTERN.
CHIAROSCURO IN DER STANZA DELLA SEGNATURA

Diese Verherrlichungen von Recht und Gerechtigkeit, die den ernsten Hintergrund bilden für den Thron des richtenden Papstes, schliessen aber auch die Historiengemälde an den Wänden der Stanza della Segnatura ab. Disputa, Parnass und Schule von Athen stehen ausserhalb von Raum und Zeit; sie fassen das ganze geistige und religiöse Leben der Vergangenheit zusammen, sie verkörpern die heiligsten Begriffe der Menschheit, die für alle Zeiten Wert und Gültigkeit besitzen. In der Disputa ist der Gesamtinhalt der christlichen Religion in vollendete Erscheinung getreten, und wenn man sieht, dass auch hier das Dogma des dreieinig waltenden Gottes im Mittelpunkt der Schilderung steht, dann gewahrt man erst, dass Raffael das Thema aufgenommen und ausgeführt hat, welches schon Perugino nebenan an der Decke behandelt hatte. Wo des Meisters Kraft und Phantasie erlahmt war, da setzte des Schülers junger Genius ein. Man kann wohl sagen, dass er in seiner „Theologie“ die vier Rundbilder Peruginos zusammengefasst hat, und hätten sich Entwürfe des Umbriers für seine Wandgemälde erhalten, so würden wir vielleicht verfolgen können, wie sich der untere Teil der Disputa aus einer Versammlung von Theologen entwickelt hat, die in der Stanza dell' Incendio so beziehungslos nebeneinander aufgestellt werden sollten, wie die Vertreter der vier weltlichen Tugenden im Cambio.



Abb. 52 DIE STEINIGUNG DER ALTEN.
CHIAROSCURO IN DER STANZA DELLA SEGNATURA

Ein gleiches Meisterwerk der Komposition, ein gleiches Wunder der Beseelung wie in der Disputa hat Raffael auch in der Schule von Athen vollbracht. Hier offenbart er aufs neue die ihm allein gegebene höchste Kunst, getrennte Begriffe äusserlich und innerlich zu verbinden. Unten in den Lünetten des Gerichtssaales Alexanders VI. hatte Pinturicchio vor fünfzehn Jahren die Allegorien der sieben freien Künste eine neben der anderen gemalt und den thronenden Gestalten junge und alte Verehrer aus Vergangenheit und Gegenwart zugesellt. Raffael begnügte sich im Gerichtssaal Julius II. wieder mit einer einzigen Allegorie an der Decke und fasste in dem einen grossen Wandgemälde der Schule von Athen die Schilderung der sieben freien Künste Pinturicchios zusammen, indem er alle ihre Vertreter in dem herrlichsten Tempel der Wissenschaft vereinigte und sie in bewusster oder unbewusster

Abhängigkeit den grössten Denkern des Altertums, Plato und Aristoteles, unterordnete.

Wie das Menschenherz stets nach Gott verlangte, wie der Menschengeist dem Unerforschten nachging, soweit die Geschichte reicht, so ist auch stets gesungen und gedichtet worden. Neben Theologie und Philosophie ist die Poesie die dritte grosse Geistesmacht auf Erden, und sie behauptet in der Stanza della Segnatura mit Recht ihren Platz zwischen beiden, wenn sie auch in der bildenden Kunst keine so ahnenreiche Vergangenheit hatte. Würde nicht der Ernst der Gedanken in der Stanza della Segnatura den Beschauer erdrückt haben, wenn hier die Poesie gefehlt hätte mit ihrer trostreichen Gegenwart? Hatte nicht schon Benozzo Gozzoli in San Francesco in Montefalco neben den grossen Sehern der Kirche Dante, Petrarca und Giotto gemalt? Und doch ist der Parnass auch inhaltlich am meisten Raffaels eigenste Schöpfung. Hier oben auf dem Dichterhügel wird niemand nach seinem Glaubensbekenntnis gefragt; die christlichen Dichter haben sich zusammen mit den Musen um Apoll geschart, und Dante erscheint neben Homer. Welch ein Akt höchster Toleranz, welch eine eindringliche Mahnung für die geistlichen Richter dort unten, welch ein beglückender Schlussakkord in der ernsten Symphonie dieses einzigartigen Bilderkreises! Als Raffael in der Stanza della Segnatura den Pinsel aus der Hand legte, da musste ihm zu Mut sein wie Dante, als er die göttliche Komödie vollendet hatte, und er konnte seine eigene Leistung wohl dem Hohenliede des Florentiners vergleichen, „an welches Erd und Himmel Hand gelegt". Seinen Siegeslauf vermochte nun niemand mehr aufzuhalten, und Baldassare Peruzzi, welcher damals in der dritten Stanze arbeitete, musste sich sagen, dass jetzt auch seine Stunde gekommen sei.



Abb. 53 GESCHNITTENER STEIN IM LOUVRE
(REPRODUKTION NACH MARIETTE, PIERRES GRAVÉES TAV. XCVI)



ORNAMENTALES MOTIV AUS DER STANZA D'ELIODORO

KAPITEL IX • FRESKEN DER STANZA D'ELIODORO

Als Julius II. am 17. August 1510 die Stadt verliess und zum zweiten Male gegen Bologna aufbrach, war Raffael in der Stanza della Segnatura noch mitten an der Arbeit. Doch hatte der Papst längst auch den Plan für die Ausmalung der nächsten Stanze bestimmt, und Peruzzi war beauftragt worden, denselben auszuführen[1]). Wahrscheinlich fällt die Thätigkeit des Sienesen in der später sogenannten Stanza d'Eliodoro gerade in die Zeit der Abwesenheit des Papstes von Rom, der erst am 26. Juni 1511, von schweren Schicksalsschlägen heimgesucht, wieder in seine Hauptstadt einzog. Damals erst malte Raffael in der Stanza della Segnatura das Bildnis des mit einem langen weissen Bart zurückgekehrten Pontifex, und am Schluss desselben Jahres enthüllte er sein Werk vor den Augen Julius II.[2]). Die niegesehene Herrlichkeit dieser Gemälde bestimmte den Papst sofort, dem Urbinaten auch die Fortsetzung der Malereien in der nächsten Stanze zu übertragen, aber es wurde mit Peruzzi glimpflicher verfahren als mit Perugino und Sodoma. Man dachte nicht daran, seine schon vollendeten Fresken an der Decke anzurühren; er arbeitete wahrscheinlich noch anfangs mit Raffael zusammen in der Stanza d'Eliodoro, bis er durch den neuen glänzenden Auftrag entschädigt wurde, im obersten Stock des Palastes eine neue Wandelhalle mit den Darstellungen der zwölf Monate zu schmücken[3]).

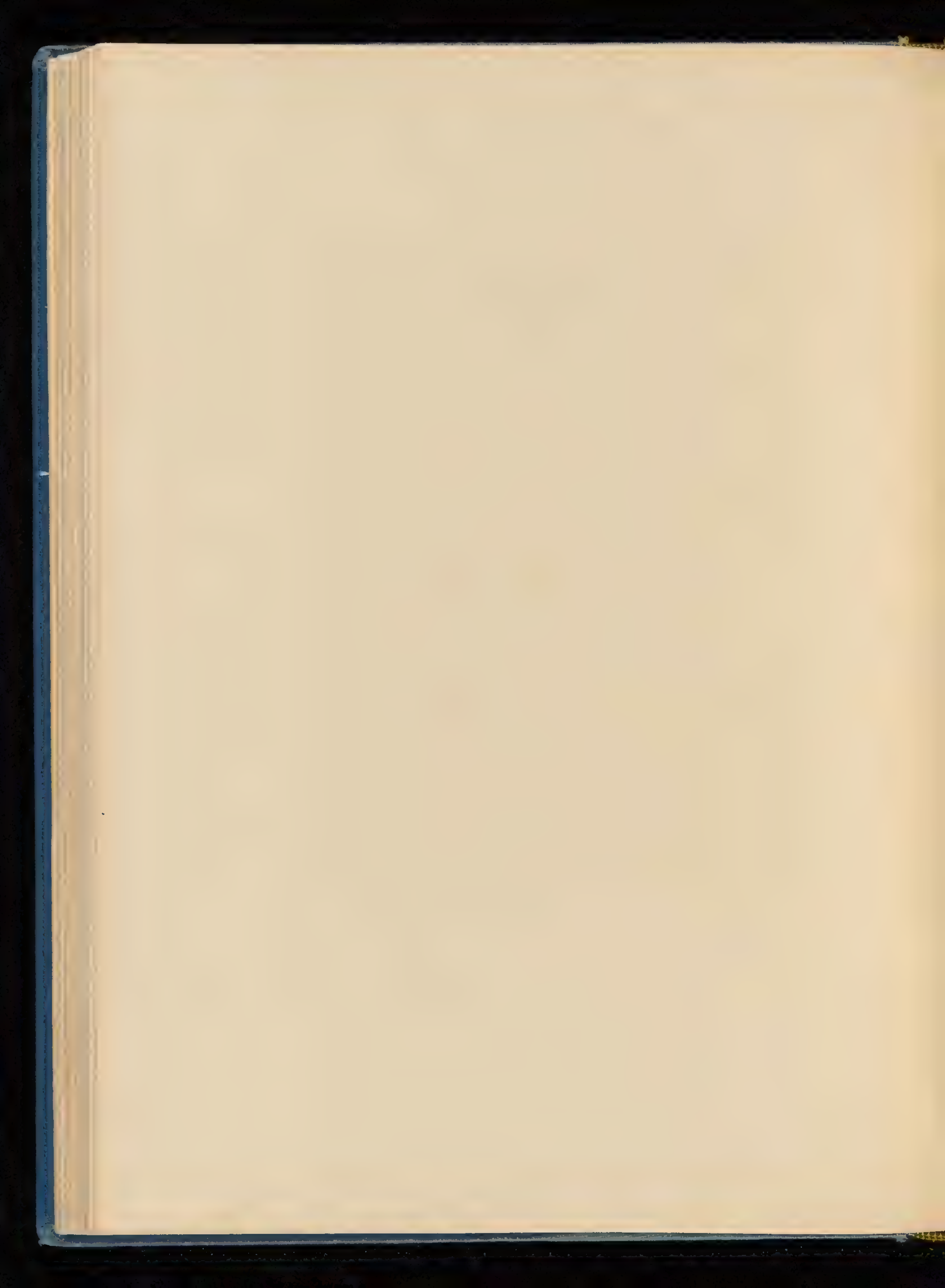
[1]) Vgl. Dollmayr, Die Zeichnungen zur Decke der Stanza d'Eliodoro (in der Zeitschr. f. b. K. 1890, p. 292 ff.), wo die zuerst von Wickhoff ausgesprochene Ansicht, dass Peruzzi die ganze Decke der Stanza d'Eliodoro ausgemalt habe, im einzelnen erhärtet wird. Zur weiteren Litteratur vgl. Pastor III, 857 Anm. 3. Dass der Plan für den Freskenschmuck der dritten Stanze schon vor der Abreise des Papstes feststand, geht daraus hervor, dass Julius in der berühmten Louvrezeichnung (Br. 264) noch ohne Bart erscheint.

[2]) Am 16. August 1511 schrieb Stazio Gadio an Isabella d'Este nach Mantua: Sua S[ta.] ha detto che vol che Rafaello retraga il Sr. Federico in una camera che fa depinzer in palazo dove è anchora sua S[ta.] dal natural con la barba. Den Bart aber hatte sich Julius erst im Dezember 1510 in Bologna wachsen lassen. Vgl. Pastor III, 658 Anm. 4. In beiden Fensterlaibungen liest man: JULIUS II. LIGUR. PONT. MAX. ANN. CHR. MDXI PONTIFICAT. SUI VIII.

[3]) Vasari IV, 592: Avendo intanto papa Giulio II fatto un corridore in palazzo, e vicino al tetto un'uccelliera, vi dipinse Baldassari tutti i mesi di chiaroscuro e gli essercizi che si fanno per ciascun d'essi in tutto l'anno; nella quale opera si veggiono infiniti casamenti, teatri, anfiteatri, palazzi, ed altre fabbriche con bella invenzione in quel luogo accomodate. Vgl. über diesen Korridor oben Kap. I p. 12, Anm. 1.



Abb. 55 PERUZZI: DECKENMALEREI DER STANZA D'ELIODORO



Ursprüngliches Thema für den Freskencyklus der Stanza d'Eliodoro

Was für ein Thema war Peruzzi zum Schmuck der dritten Stanze aufgegeben worden, und wie weit hat er es ausführen können, ehe er von Raffael verdrängt wurde? Auf beide Fragen lässt sich die Antwort noch heute geben: vier Darstellungen aus dem Alten Testament waren als Deckengemälde bestimmt, vier Darstellungen aus dem neuen Bunde sollten die Wände schmücken. Typologische Beziehungen sollten beide Bilderkreise verbinden, die so tiefsinnig erdacht und eigenartig erfunden waren wie alles, was in den Tagen Julius II. im vatikanischen Palast gemalt worden ist. Peruzzi selbst hat noch die ganze Deckendekoration ausgeführt; von seinen Kompositionen für die Wandgemälde aber sind nur noch geringe Fragmente erhalten, welche von Raffael preisgegeben wurden, als er die Fortsetzung der Arbeit übernahm.

Peruzzis Deckenmalerei

Wie grosse, farbenprächtige Arazzi scheinen die vier Figurenbilder der Decke an den vier Kappen des Gewölbes ausgespannt, wo jeder Winkel und jede freie Fläche mit Ornamenten und Chiaroscuro-Bildchen ausgefüllt worden ist [Abb. 55]. Niemals wieder hat Peruzzi — soweit wir seine Leistungen als Maler heute überhaupt noch beurteilen können — so glänzendes geleistet wie in diesen Deckengemälden, wo er die Wunder und Visionen des alten Bundes in edelster Formensprache so ernst und feierlich erzählt hat, wie es kaum einer vor ihm je gethan. Immer offenbart sich in diesen Bildern der uralte, ewige Vater als gnädige und barmherzige Vorsehung: er befiehlt Noah, in die Arche zu gehen; er hält durch einen Engel das Schwert des glaubensstarken Abraham auf; er erscheint dem flüchtigen Jakob im Traum auf fremder Erde, und er beruft den Moses zum Führer seines geknechteten Volkes aus dem Lande der Ägypter. Immer ist ein Gnadenbeweis Jehovahs verherrlicht, eine wunderbare Errettung aus Gefahr und Not, die bei dem Menschen keine andere Voraussetzung sucht als einen felsenfesten Glauben.

Darstellung aus der Apokalypse an den Wänden

Diesen von Peruzzi noch vollständig ausgeführten Gottesoffenbarungen des alten Bundes sollte an den Wänden eine cyklische Darstellung der Apokalypse, der gewaltigsten Vision des neuen Bundes, entsprechen[1]). Derselbe allwaltende Gott — so etwa lehrten die Theologen — der Noah von der Sündflut errettete, der Abraham den Erstgeborenen erhielt, der den flüchtigen Jakob mit Verheissungen tröstete und den geächteten Moses zum Erlöser Israels berief, derselbe allgütige und allgewaltige Jehovah regiert das Gottesreich auch noch im Neuen Testament. Die Geschichte der Gottesherrschaft auf Erden aber vom Anfang des neuen Bundes an bis zum Ende aller Dinge sah schon das Mittelalter in der Apokalypse vorgebildet, und diese Begriffe hatten erst eben durch ein Sixtus IV. gewidmetes Büchlein neue Nahrung erhalten, welches, von Annio da Viterbo verfasst, den Triumph des Christentums über Türken und Saracenen behandelte. Hier wurde die Apokalypse wiederum als gewaltiges Gleichnis des gegenwärtigen und zukünftigen Gottesreiches aufgefasst, und ihr ganzer Inhalt wurde in vier Abschnitte geteilt, welche zugleich die vier grossen Epochen der Kirchengeschichte symbolisieren sollten.

Peruzzi erhielt die schwierige Aufgabe, diesen völlig abstrakten Stoff in eine konkrete Form zu giessen und nach den Ausführungen des Annio da

[1]) Steinmann, Chiaroscuri in den Stanzen Raffaels in der Zeitschrift f. b. Kunst 1899, p. 169.

Viterbo die vier Epochen des Gottesreiches darzustellen: unter dem Zeichen der sieben Siegel, unter dem Zeichen der sieben Posaunen, unter dem Zeichen der sieben Schalen des Zornes und unter dem Zeichen der grossen saracenischen Hure. Er sollte so im engsten Anschluss an die Gnadenwunder Jehovas, welche die Decke schmückten, die steten Gefahren schildern, welche auch im neuen Bunde das Gottesreich und seine Bürger bedrohen, aber auch den endlichen Triumph verherrlichen, den die Allmacht des Höchsten immer wieder über die dunklen Mächte des Bösen davontragen muss.

Fragmente des zuerst geplanten Cyklus

Zwei flüchtig gemalte und arg zerstörte Chiaroscuri in der Fensterlaibung unter der Befreiung Petri erinnern heute allein noch an das ursprüngliche Thema, welches zum Schmuck der Wände in der dritten Stanze dienen sollte[1]). Sie sind dort, wie es scheint, vergessen worden, als man alles übrige entfernte, was etwa sonst schon von Peruzzi begonnen worden war. Ausserdem ist eine Handzeichnung im Louvre von der Hand Peruzzis erhalten, welche die zweite Epoche des Reiches Gottes auf Erden unter dem Zeichen der sieben Posaunen darstellt; sie war für den Platz bestimmt, an dem wir heute Raffaels Messe von Bolsena sehen[2]) [Abb. 56].

Bald nach der Heimkehr des Papstes mag dem Urbinaten auch der Wandschmuck der dritten Stanze übertragen worden sein, wo Peruzzi bereits seine Deckenbilder vollendet hatte. Aber es sollten noch Monate vergehen, ehe Raffael die Stanza della Segnatura verliess, denn der Papst konnte noch im August 1511 bestimmen, das Porträt des kleinen Federico Gonzaga in der Schule von Athen anzubringen. Sicherlich begann der Meister die Arbeit in der nächsten Stanze erst im folgenden Jahre, nachdem mit Peruzzi selbst auch der ursprüngliche Plan für die Wandfresken aufgegeben worden war.

„Diese Franzosen haben mir Hunger und Schlaf geraubt", hatte Julius am 14. Mai 1510 zum venezianischen Botschafter Donato gesagt[3]). „Aber mein Herz ist stark, und ich bin von Hoffnung beseelt, den Herzog von Ferrara zu züchtigen und Italien von den Franzosen zu befreien." So können wir etwa mit des Papstes eigenen Worten die Gedanken und Empfindungen bezeichnen, aus denen der erste Plan für den Freskenschmuck der Stanza d'Eliodoro entsprungen ist. Noah, Abraham, Jakob und Moses waren dem greisen Priesterkönige Vorbilder des eigenen, unerschütterlichen Glaubensmutes; in den Darstellungen aus der Apokalypse wollte er die schweren Kämpfe des eigenen Lebens und die Hoffnung endlichen Sieges ausgedrückt sehen. Den Wahlspruch Julius II.: Dominus mihi adjutor, non timebo, quid faciat mihi homo, hätte man unter den Freskencyklus schreiben können, wenn er vollendet worden wäre; er erläutert aber auch noch heute besser als alles andere den Sinn der Fresken

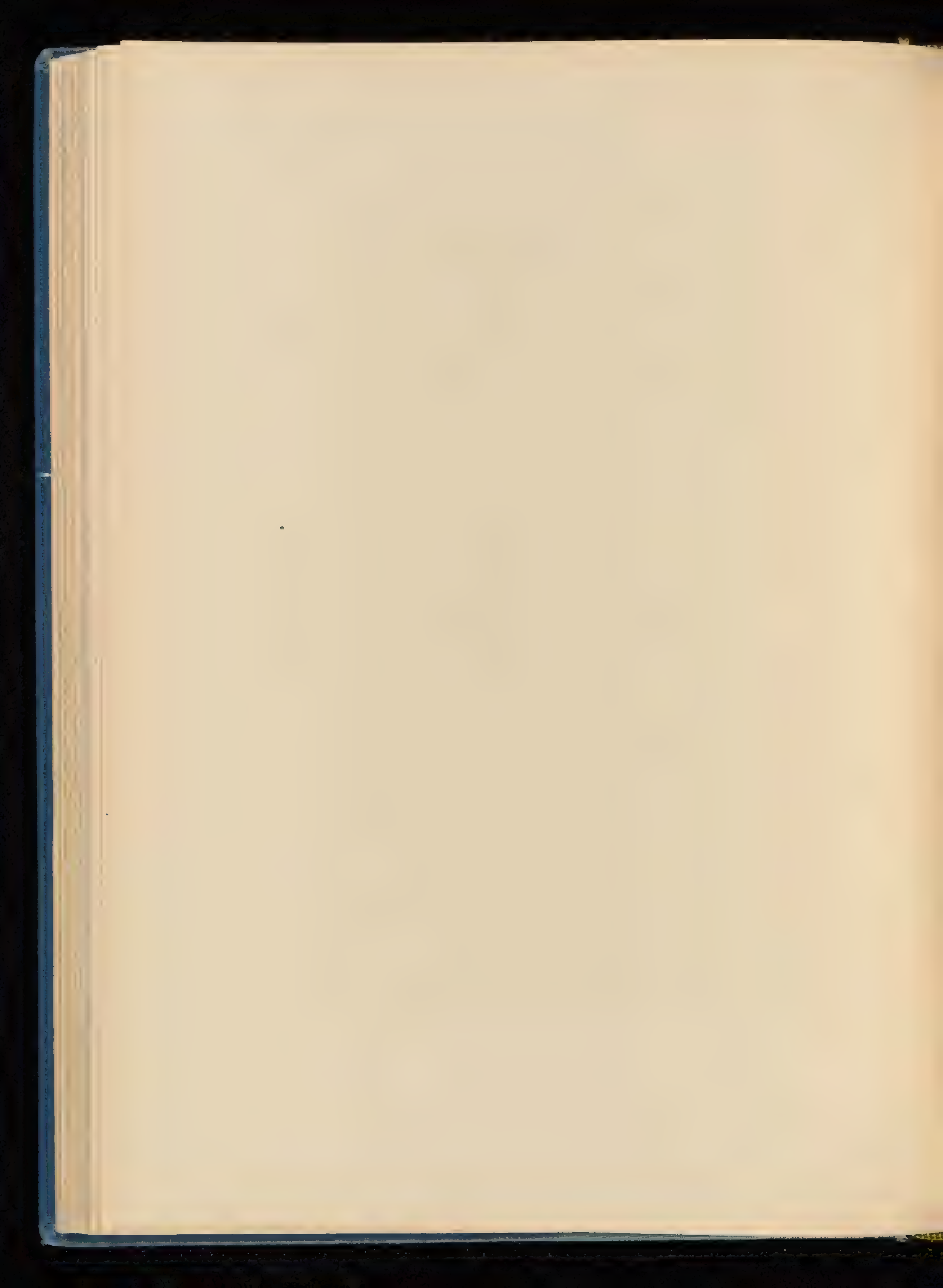
[1]) Sie stellen zwei Visionen des Johannes dar, den thronenden Christus mit den sieben Sternen in seiner Rechten (Apok. 1, V. 12—20) und den Engel, der auf Feuerpfeilern auf dem Meer und auf der Erde steht (Apok. 10, V. 1—2). Ob diese beiden Chiaroscuri von Peruzzi selbst oder einem Gehilfen ausgeführt wurden, wird heute schwer zu entscheiden sein.

[2]) Fischel (Raffaels Zeichnungen p. 75 Nr. 175) schreibt die Zeichnung noch Raffaels Schule zu. Ich glaube aber, der Name Peruzzis braucht nur ausgesprochen zu werden, um allgemeine Zustimmung zu finden.

[3]) Pastor III, 645 Anm. 2.



Abb. 56 ENTWURF ZU EINEM FRESKO DER STANZA D'ELIODORO IM LOUVRE



Peruzzis an der Decke, die wahrscheinlich längst vollendet waren, als Raffael die Wandgemälde begann. Die Zeiten waren andere geworden. Ahnungsvoll fühlte Julius den grossen Ziel- und Wendepunkt seiner Laufbahn sich nahen; ihn verlangte nicht mehr nach allgemeinen, schwer verständlichen Gleichnissen wie vordem. Von einsamer Höhe schaute er jetzt hernieder auf den vielverschlungenen Weg, den er gegangen, und er glaubte den Zeitpunkt gekommen, in den Wandgemälden der Stanza d'Eliodoro die Summe seines Lebens ziehen zu können. Man meint, die alte Ruhmessehnsucht sei wieder in der Brust des greisen Papstes wach geworden, und er habe sich Raffael zum Herold seiner Thaten erkoren, nachdem er selbst dem Michelangelo den Meissel aus der Hand genommen hatte. Und wie viel dankbarer war es, einen solchen Stoff am Ende dieser glorreichen Papstregierung zu behandeln als am Anfang. Damals hatte Michelangelo, als er am Julius-Denkmal arbeitete, die dunklen Hoffnungen des Papstes auf unverwelkliche Ehrenkränze noch in Gleichnisse und Allegorien kleiden müssen, jetzt konnte Raffael das Thatgewordene in gewaltigen Historienbildern preisen.

Zweiter Plan für die Wandgemälde der Stanza d'Eliodoro

Der neue Plan für die Wandgemälde der dritten Stanze konnte allerdings im Frühling 1512 noch nicht vollständig ausgearbeitet sein. Es musste zum Teil noch erlebt werden, was hier verherrlicht werden sollte, und erst aus grossen, unerwarteten Ereignissen heraus konnte sich dieser Bilderkreis gestalten. Dass er trotzdem so einheitlich durchdacht erscheint, liegt wohl vor allem daran, dass auch jetzt das Wunder Gegenstand der Darstellung bleibt, dass der visionäre Gedanke nicht nur die Wandgemälde untereinander verbindet, sondern auch die engste Beziehung zu Peruzzis Deckenbildern aufrecht erhält. Dann aber wurden wenigstens drei der grossen Wandfresken erst entworfen und ausgeführt, nachdem sich alles schon erfüllt, was Julius je zu hoffen gewagt hatte, nachdem das Schisma überwunden und die Franzosen aus Italien vertrieben worden waren.

Die Messe von Bolsena

Die Messe von Bolsena, mit welcher Raffael die neue Aufgabe begann, steht in der Entstehungsgeschichte dieses Freskencyklus gleichsam zwischen Vergangenheit und Zukunft. Im ganzen Freskenschmuck dieser Stanze giebt es kein tiefer durchdachtes und beziehungsvolleres Gemälde. Schon in der Art, wie hier das Opfer Abrahams an der Decke als Typus des sich in der Messe stets erneuernden Opfertodes Christi aufgefasst ist, spricht sich der enge Anschluss Raffaels an Peruzzi aus; aber auch die Verherrlichung des Glaubensmutes Julius II. wird fortgesetzt, nur nicht in alttestamentlichen Gleichnissen, sondern zunächst wenigstens in der historischen Schilderung eines Vorganges aus seinem eigenen Leben. Am 7. September 1506 hatte der Papst auf seinem ersten Feldzug gegen Bologna in Orvieto das blutbefleckte Corporale verehrt[1]), welches einst in Bolsena einem zweifelnden Priester die Gegenwart Christi in der Hostie bezeugt hatte. Es scheint, dass gerade damals in der Seele des Papstes alle die Hoffnungen und Entwürfe sich klärten, die ihm seit seinem Regierungsantritt keine Ruhe gelassen hatten; es scheint, dass er Orvieto als den Ausgangspunkt seines glänzenden Kriegsglückes betrachtete, und dass er

[1]) Pastor III, 863 Anm. 2. Hier ist der Besuch Orvietos zum erstenmal mit dem Gemälde Raffaels in Verbindung gebracht; hier finden sich auch erschöpfende Litteraturangaben.

seine späteren Erfolge gerne als Erhörung seiner glaubensstarken Gebete vor dem Schrein des Corporale ansah. Darum wollte er von Raffael gerade diese Lebenserinnerung festgehalten sehen, nachdem er sich selbst die dritte Stanze zum Ruhmestempel bestimmt hatte. Wer aber hätte die dunkle Beziehung verstanden in einem Bilde, wo Julius vor einem Reliquienschrein betete? Es gab für den Meister nur ein Mittel, sich allgemein verständlich auszudrücken, und er wählte es, wenn er das Wunder noch einmal vor den Augen des Papstes geschehen liess. Bebend vor Schreck und Entsetzen hebt der ungläubige Priester die blutende Hostie empor, und ein Schauer der Andacht und Bewegung zittert durch die Menge, die ihn knieend umringt. Gegenüber aber kniet der Papst an seinem Faldistorium und schaut mit betend erhobenen Händen unerschüttert zu, wie das Unbegreifliche Ereignis wird [Abb. 58]. So sind in packender Wechselwirkung Glaube und Zweifel einander gegenübergestellt, so wird hier in einem neuen, tiefsinnigen Gleichnis der Papst als Glaubensheld verherrlicht, und der Grundgedanke der Deckenfresken Peruzzis setzt sich im ersten Wandgemälde Raffaels einfach fort[1]).

Abb. 57 CONSTANTIN DER GROSSE ÜBERREICHT DEM PAPST SYLVESTER DIE TIARA

Chiaroscuri unter der Messe von Bolsena

Schon in den beiden Chiaroscuri, welche allem Anschein nach noch von Peruzzi in den Fensterlaibungen unter der Messe von Bolsena gemalt worden

[1]) Ein früherer, sehr merkwürdiger Entwurf zur Messe von Bolsena wird in einer Nachzeichnung in Oxford bewahrt [Br. 37. Abb. 58]. Dieselbe scheint eher auf eine Originalzeichnung Peruzzis als Raffaels zurückzugehen, und warum sollte Peruzzi nicht ursprünglich mit der Ausführung dieses Gemäldes betraut gewesen sein, da er doch noch unter der Messe von Bolsena die Chiaroscuri ausgeführt hat? Allerdings ist diese Ansicht noch niemals ausgesprochen worden, sie wird aber den nicht überraschen, der Peruzzis Technik, seine Kompositionsweise und seine Vorliebe für architektonische Hintergründe kennt. Vgl. zu den Zeichnungen zur Messe von Bolsena O. Fischel, Raffaels Zeichnungen p. 74 und Robinson, A Critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford 1870, p. 220.

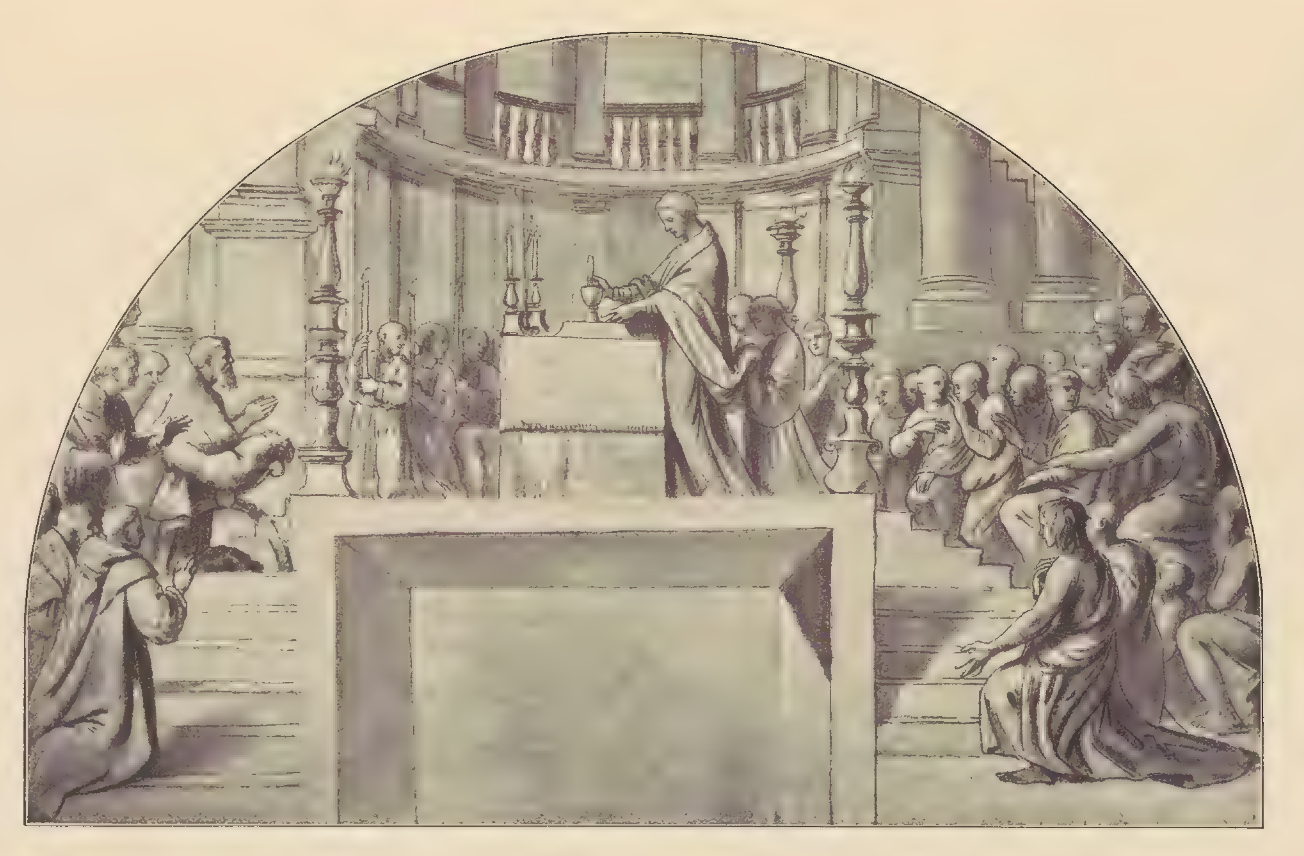
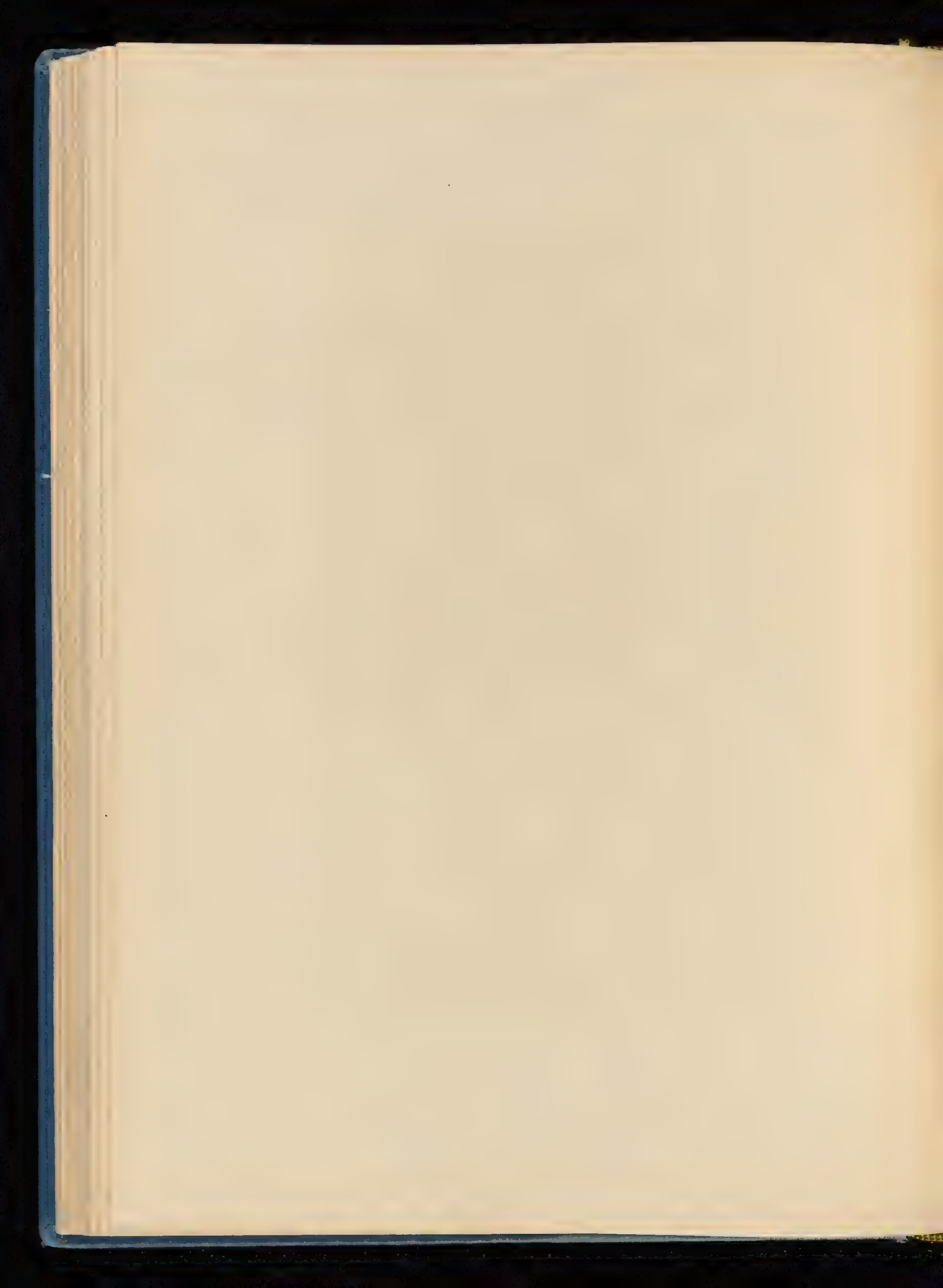


Abb. 58 FRUHER ENTWURF ZUR MESSE VON BOLSENA IN OXFORD



sind, ist die Stimmung eine völlig veränderte. Hier hat zuerst die Freude über den Rückzug der Franzosen und die Überwindung des Schisma einen triumphierenden Ausdruck gefunden. Was Julius so felsenfest geglaubt hatte, war in Erfüllung gegangen; mit einem Schlage war im Sommer 1512 das geistliche und weltliche Ansehen des Papsttums in Italien wiederhergestellt worden. So sehen wir, wie links der knieende Constantin dem Papst Sylvester, der die Züge Julius II. trägt, als Zeichen weltlichen Machtbesitzes die Tiara überreicht [Abb. 57], während rechts Julius selbst in vollem päpstlichen Ornat der Hydra den Rachen zubindet, — ein Gleichnis des überwundenen Schisma[1]) [Abb. 59].



Abb. 59 JULIUS II. BÄNDIGT DIE HYDRA

Befreiung Petri

Am 22. Juni war die Freudenbotschaft von der Vernichtung der französischen Armee nach Rom gelangt, und schon am folgenden Tage hatte der Papst in San Pietro in Vincoli dem Apostelfürsten für seine Errettung feierlich gedankt[2]). Raffael aber erhielt den Auftrag, die Erinnerung an diesen Freudentag in einem der drei noch fehlenden Wandgemälde der dritten Stanze festzuhalten. Er wählte für dies Votivgemälde die Fensterwand unter dem Traum Jacobs aus, einerseits, weil sich gerade mit diesem Deckenbilde ein enger, typologischer Zusammenhang ergeben musste, dann aber vor allem, um dem Bittgebet im Dom zu Orvieto das Dankopfer in S. Pietro in Vincoli gegenüberzustellen. Das waren ja die beiden Marksteine, zwischen welchen alle Kämpfe und Siege Julius II. beschlossen lagen. Das Problem stellte sich hier dem Urbinaten ähnlich wie schon früher. Es wäre am

[1]) Vgl. Steinmann, Chiaroscuri in den Stanzen Raffaels a. a. O. p. 177 und Pastor III, 866 Anm. 1.
[2]) Marino Sanuto XIV, 453: Prima, come la sera di San Zuanne, hessendo il papa stato il zorno a San Pietro in Vincula volse tornar la sera in palazo, per veder li fochi si feva, con li reverendissimi cardinali, oratori e cortesani, et per tutta Roma fu fato fuogi per le strade. Su le finestre erano da torsi 3000 che pareva tutta Roma ardesse da iubilo. Questa festa fu fata et si fa per la recuperation di Zenoa e la liberation di la sua patria.

einfachsten gewesen, den Papst vor dem Schrein der Ketten Petri sein Dankgebet verrichtend darzustellen. Die Mitwelt würde auch allenfalls den Sinn einer solchen Darstellung noch zu deuten gewusst haben, hatte doch überdies Julius selbst vor langen Jahren den ehernen, reich gearbeiteten Schrein der Ketten in seine Titelkirche gestiftet. Die Nachwelt aber würde den Meister und sein Werk schwerlich noch verstanden haben. Es giebt sich überdies in allen vier Wandgemälden der Stanza d'Eliodoro deutlich die Absicht zu erkennen, vor dem flüchtig Vorübergehenden und zeitlich Beschränkten das allgemein Gültige auszuwählen, grosse, welthistorische Ereignisse als Vorbilder und Gleichnisse der Zeitgeschichte zu benutzen. So wurde Raffael — wir können wohl sagen, durch des Papstes eigenen historischen Takt — davor bewahrt, schon in der Stanza d'Eliodoro inhaltsleere Ceremonienbilder malen zu müssen. Er konnte im Wunder der Befreiung Petri aus dem Kerker die nicht minder wunderbare Errettung seines Nachfolgers verherrlichen, der einst den Kardinalstitel von S. Pietro in Vincoli geführt und Kirche, Kloster und Palast mit unzähligen Beweisen seiner Huld bedacht hatte. Ja, selbst das herkömmliche Stifterporträt fehlt auf diesem herrlichsten aller Votivgemälde, und Raffael muss dem Papst für solche Zurückhaltung dankbar gewesen sein, denn die feierlich geschlossene, fast geheimnisvolle Schilderung dieser rettenden That des himmlischen Boten wird jetzt durch keine störende Anspielung auf zeitgeschichtliche Vorgänge unterbrochen. Und wenn man dann Peruzzis taghelle Darstellung des Traumes Jakobs an der Decke mit Raffaels niegesehener Kunst vergleicht, durch Mondlicht, Fackelschein und Himmelsglanz das nächtliche Dunkel zu erhellen, dann begreift man erst, warum Vasari die Befreiung Petri vor allen übrigen Wandgemälden der Stanza d'Eliodoro gepriesen hat[1]).

Die Vertreibung Heliodors

Zwei grosse Ereignisse im Leben Julius II. lagen zwischen jener gläubigen Bitte im Dom zu Orvieto und jenem Dankgebet in S. Pietro in Vincoli. Die beiden grössten Gefahren, die das Papsttum bedroht, waren überwunden: das Conciliabulum zu Pisa war gescheitert, die Franzosen hatten Italien geräumt. Eine Spaltung im Schoss der eigenen Kirche war von jeher der Schrecken der Päpste gewesen, und dieser Schicksalsschlag hatte Julius II. getroffen, unmittelbar nach dem Verlust Bolognas und der Ermordung Alidosis! Schon Sixtus IV. hatte vor einem Konzil gezittert und seinem Triumph über Andrea Zamometic in der Sixtinischen Kapelle im Untergang der Rotte Korah ein Denkmal gesetzt. Julius that dasselbe in der dritten Stanze, die gerade nach diesem neuen gewaltigen Gleichnis der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel ihren Namen erhielt. Er war der drohenden Kirchenspaltung mit gewohnter Festigkeit durch Berufung des Lateran-Konzils begegnet, welches am 3. Mai 1512 eröffnet wurde, und wenige Wochen später sah er sich schon kurz nacheinander von seinen geistlichen und weltlichen Feinden befreit.

Gegenständlich war dem Papst die Geschichte Heliodors wohl bekannt, denn er hatte schon als Kardinal Teppiche dieses Inhaltes besessen[2]); nur die

[1]) Ed. Milanesi IV, 343. Die neuen Lichteffekte in der Befreiung Petri werden bekanntlich auf den Einfluss des Sebastiano del Piombo zurückgeführt.
[2]) Müntz, Raphael p. 276 (2e édition p. 284). Vgl. Pastor III, 866.

Deutung auf die Überwindung der abtrünnigen Kardinäle war neu. Aber Korah, Datan und Abiram, die herkömmlichen Typen für Kirchenschändung, waren schon in der Sixtinischen Kapelle benutzt worden; so bot sich Heliodor fast von selber dar, der nicht nur dasselbe Verbrechen verkörperte, sondern auch dasselbe alles überwindende Eingreifen himmlischer Mächte an seiner Person erfahren hatte. Der siegreiche Pontifex, welcher gerade in den letzten Vorgängen eine Bestätigung seiner Statthalterschaft Christi auf Erden erkennen musste, konnte in dieser Darstellung nicht fehlen, aber er begnügte sich als bescheidener Zuschauer des himmlischen Gerichtes, wie zufällig auf seinem Tragsessel vorüberkommend, in einer Ecke zu erscheinen. Neben ihm und gleichsam unter seinem Schutz stehen und knieen die Witwen mit ihren Kindern, deren Erbe Heliodor entwendet hat. Sie haben angstvoll ihre zitternden Kinder ergriffen, oder sie strecken laut schreiend ihre Arme aus gegen den himmlischen Reiter, der mit seinen Ruten schwingenden Dienern über die Tempelschänder dahinrast wie ein zündender Blitz, den die Sturmwinde begleiten. Und über dieser von Siegesjubel und Entsetzen tief erregten Menge waltet des Papstes unantastbare Majestät. Feierlich hält er seinen Einzug in die hohen Tempelhallen, wo im Hintergrunde Onias am Altar vor dem siebenarmigen Leuchter betet; unerschütterlich, wie er das Wunder der blutenden Hostie hinnahm, lässt er auch die Vision dieses göttlichen Racheaktes über sich ergehen. In diesem Bilde kann man sagen — es gleicht in der Auffassung dem, welches Raffael damals für S. Maria del Popolo gemalt hat — nahm Julius II. von der Welt und vom Leben Abschied. Er sank ins Grab, bevor die Stanza d'Eliodoro beendet wurde, und Leo X. hatte den Mut, in der Vertreibung Attilas, die den Rückzug der Franzosen verherrlichen sollte, durch das eigene Bildnis das seines Vorgängers zu ersetzen[1]).

Raffaels Verhaltnis zu Julius II.

Als man schon längst für das Leben des greisen Priesterkönigs bangte, als schon die Römer sich rüsteten, in einer glänzenden Apotheose seine ruhmreiche Regierung zu feiern, da malte Raffael noch immer an der Vertreibung Heliodors. Er muss seinem grossen Beschützer, dem er nächst seinem Genius alles verdankte, was ihm in den Stanzen so herrlich gelungen war, in jenen letzten Zeiten auch menschlich nahe getreten sein[2]). Alle Porträtdarstellungen Julius II., welche damals entstanden, bezeugen es, wie fest und klar das Charakterbild des Papstes in die Seele des Meisters eingegraben war, wie tief er die edelste Natur dieses Mannes erfasst hatte, trotz der rauhen Schale, die den Kern umgab. Wenn er ihn malte, wie er in der Messe von Bolsena betend dem Priester gegenüber kniet; wie er, sinnend im Lehnstuhl sitzend, Vergangenes

[1]) Die Nachzeichnung eines älteren Entwurfes zum Attila-Fresko — augenscheinlich von derselben Hand wie die Oxford-Zeichnung zur Messe von Bolsena — hat sich in Oxford erhalten. Hier erscheint noch Julius im Tragstuhl, Attila durch seinen Segen abwehrend. Vgl. Robinson a. a. O. p. 224. Abb. bei Klaczko a. a. O. p. 392. Eine zweite Nachzeichnung befindet sich im Louvre (Br. 235). Vgl. Fischel a. a. O. p. 176, der aber die Oxford-Zeichnung unerwähnt lässt.

[2]) Raffael malte gerade den jungen Federico Gonzaga, als Julius II. starb, und hatte das Kostüm des jungen Herzogs bei sich zu Hause. Er sandte alles zurück und bat um Verzeihung, aber es sei ihm unmöglich, jetzt die Arbeit fortzusetzen, es fehle ihm jegliche Stimmung dafür. Vgl. Luzio, Federico Gonzaga im Arch. d. Soc. Rom. IX (1886) p. 549.

und Zukünftiges zu bedenken scheint, oder wie er, von seinen Dienern getragen, ernst und würdevoll über der Menge dahinzieht — immer ist es derselbe heldenhafte Wille, derselbe in tausend Gefahren gestählte Charakter, derselbe klare und weitblickende Geist, der aus jedem dieser Bilder zu uns spricht[1]).

Aber auch der eigenen edlen Natur hat Raffael absichtslos und unbewusst in den Gemächern Julius II. ein Denkmal gesetzt. Ihm verdanken wir es zweifelsohne, dass Peruginos eigenartige Deckendekoration in der ersten Stanze nicht herabgeschlagen wurde, er brachte in der Stanza della Segnatura Sodomas Porträt neben dem eigenen an, er hat endlich auch in der Stanza d'Eliodoro die Verdienste Peruzzis neben den seinigen gelten lassen. Als vornehmsten unter den Trägern des Papstes liess er den stattlichen Mann mit dem langen Haar und dem vollen Bart ganz im Vordergrunde auftreten[2]), vielleicht weil der Sieneser Architekt die Zeichnung für das Tempel-Innere entworfen hatte, jedenfalls aber, um ihm den vollen Anteil seines Ruhmes nicht zu schmälern.

Raffael und Michelangelo

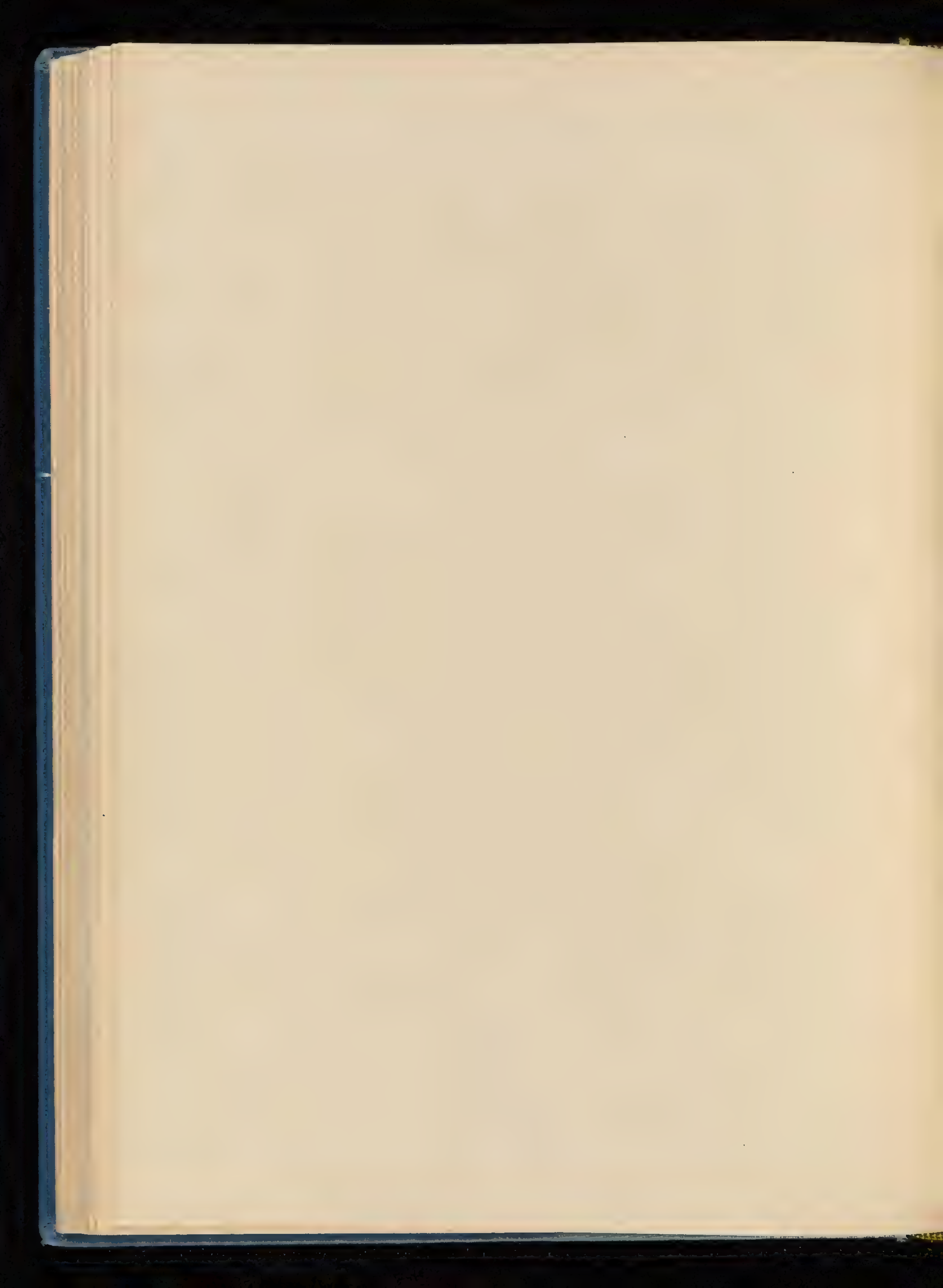
So schritt Raffael, von der Gunst des Papstes getragen, wie ein Triumphator aus einer Stanze in die andere, und ohne Groll gesellten sich dem Sieger die Unterliegenden als Freunde hinzu. Er gab sich Mühe, die gute Meinung der Menschen zu gewinnen, wo er als unumschränkter Herrscher walten konnte, und niemand leistete ihm Widerstand. Er bannte Neid und Missgunst aus seiner Nähe, wie im Angesicht der Sonne der Schnee zerschmilzt, und unzerstörbarer Frohsinn war der Genosse seiner Arbeit. Nur ein Herz hat Raffael nicht zu bezwingen vermocht. Schroff und kalt stand ihm Michelangelo gegenüber, der damals ganz in der Nähe in der Sixtinischen Kapelle arbeitete, der keinen Freund besass, der seine Gehilfen fortgeschickt hatte, der von niemandem Rat oder Hilfe begehrte, der selbst vor dem Papst die volle Eigenart seiner gewaltigen Persönlichkeit zu behaupten verstand. „Vornehm wie ein Fürst", soll Michelangelo einmal gehöhnt haben, als Raffael mit grossem Gefolge im Vatikan an ihm vorüberzog. „Einsam wie ein Henker", lautete des Urbinaten grausame Antwort. Nichts bringt uns den schneidenden Kontrast zwischen den beiden grossen Rivalen so nahe wie dieser flüchtige Vorgang, nichts könnte besser die heitere Schaffensfreudigkeit des einen, den trüben Gedankenernst des anderen bezeichnen. Aber derselbe Papst zwang sie beide, freiwillig oder widerstrebend, in seinen Ruhmesdienst, und derselbe Genius leuchtete beiden den steilen Pfad zur Unsterblichkeit hinan.

[1]) Nur als Gregor IX. in der Stanza della Segnatura erscheint Julius alt und gebrechlich. Das Bild wurde im Juli 1511 gemalt, gerade nachdem Julius die furchtbarsten Krisen seines Lebens überstanden hatte, kurz vor der schweren Erkrankung, die ihm fast das Leben kostete. Vgl. Klaczko a. a. O. p. 262.

[2]) Morelli (J. Lermolieff), Die Gallerien Borghese und Doria Panfili in Rom, Leipzig 1890, p. 192 Anm. 1, hat zuerst Vasaris Behauptung angegriffen, dass in diesem Porträt der kaum 22jährige Giulio Romano dargestellt worden sei. Er weist die Identität Peruzzis nach durch einen Vergleich mit dem Selbstporträt des Künstlers auf einer Zeichnung in den Uffizien in Florenz (Nr. 438). Morellis Behauptung ist allgemein angenommen worden: von Müntz, Frizzoni (a. a. O. p. 196) und Pastor III, 867. (Vgl. Gött. gel. Anz. 1882 I, 543 die Recension von Carl Brun.)

ABSCHNITT III

JULIUS II. UND MICHELANGELO. DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER DECKENGEMÄLDE





PORTRÄT MICHELANGELOS
ZEICHNUNG AUS LASTRI'S ETRURIA PITTRICE

KAPITEL I • • DIE ANFÄNGE MICHELANGELOS IN ROM. DAS JULIUS-DENKMAL. DAS ZERWÜRFNIS MIT DEM PAPST

Erste Begegnung Michelangelos mit Julius II.

In einem der düsteren Prunkgemächer des Appartamento Borgia, welche Julius II. die ersten vier Jahre seiner Regierung bewohnt hat, muss Michelangelo im Frühjahr 1505 zuerst dem Rovere-Papst entgegengetreten sein. Giuliano da Sangallo war es, welcher den neuen Ankömmling einführte; beim Papst mochte sich sein Günstling Alidosi befinden, welcher nicht nur in politischen Angelegenheiten einen allmächtigen Einfluss ausübte, sondern auch in Kunstsachen Seine Heiligkeit beriet. Es ist der Mühe wert, sich den Moment zu vergegenwärtigen, als Michelangelos klarer, furchtloser, jugendlicher Blick zum erstenmal dem blitzenden Auge des Papstes begegnete, der damals noch nicht den langen, weissen Bart trug, der später den ehernen Ernst seiner Züge gemildert hat. Beide standen damals am Anfang grosser Thaten, beide waren entschlossen, einer durch den andern Gewaltiges zu vollbringen, und die Blicke, mit denen sie sich massen, bedeuteten die Frage: „wirst du mir auch halten, was du mir versprichst?“ Aber der eine war alt und verzehrt von den Kämpfen und Leidenschaften eines wilden Lebens, und die Frist, in welcher er die Summe seiner Thaten zusammendrängen sollte, konnte nur kurz bemessen sein; der andere war jung und stark, und das Leben lag vor ihm wie ein sonnenbeschienener Pfad, dessen hoffnungsvolles Ziel in der blauen Ferne des unendlichen Horizontes verschwand. Der Name des einen bedeutete Macht und Gewalt, und eine dreifache Krone strahlte über seinem Haupt; der andere schien nichts zu besitzen als die geschickten Hände und den klugen Kopf und das warme Herz. Julius verstand es wie nur einer, die Menschen zu Werkzeugen seines Willens zu machen; Michelangelo hatte nicht einmal gelernt, den Nacken vor den Mächtigen der Erde zu beugen, und er verachtete die Tugend der Demut, welche die Herzen der Menschen gewinnt. Aber wenn ihn der Papst gefragt hat in dieser denkwürdigen Stunde: „was hast du vollbracht?“ dann konnte er antworten: „den Giganten und den Schlachtenkarton und die Pietà in St. Peter!“

Michelangelos Freunde Giuliano da Sangallo und Alidosi

Neben den beiden Gewaltigen — „terribile“ nannten die Zeitgenossen den einen und den anderen — neben den Helden der beginnenden Tragödie des Grabdenkmals Julius II. begegnen uns gleich anfangs die eigenartigsten, ausgeprägtesten Typen. Zwei Männer von völlig entgegengesetzter Sinnesart unterstützten sich gegenseitig als Gönner des jugendlichen Feuerkopfes, welcher damals schon durch seinen Genius alle Künstler seiner Zeit überwunden hatte, aber nicht verstand, sich selbst zu beherrschen. Der eine war Giuliano da Sangallo, der damals am Hofe des Papstes den Lohn für die Treue suchte, welche er dem Kardinal in der Verbannung bewiesen hatte. Die Erzählung Vasaris[1]), er habe einmal in Neapel eine Schüssel mit Golddukaten zurückgewiesen und dafür einige Antiken für Lorenzo de' Medici erbeten, charakterisiert die uneigennützige Gesinnung des wackeren Florentiner Architekten, der jetzt als guter,



Abb. 61 MEDAILLE DES FRANCESCO ALIDOSI VON FRANCESCO FRANCIA (NACH DEM ORIGINAL IM MEDAGLIERE MEDICEO IM BARGELLO ZU FLORENZ)

warnender Geist seines ungestümen Landsmannes erscheint, dessen ehrenvolle Berufung nach Rom er selbst veranlasst hatte[2]). Der andere war Francesco Alidosi, des Papstes böser Genius, der noch in demselben Jahre, trotz des verzweifelten Widerstandes des ganzen Kardinalskollegiums, den Purpur erringen sollte [Abb. 61]. Dieser entsetzliche Mann hat in dem grossen Schuldbuche seines Lebens vielleicht nur ein einziges reines Blatt aufzuweisen, auf welchem geschrieben steht, dass er vor dem Genius Michelangelos Achtung empfand; er kann in der düsteren Geschichte seiner Verbrechen nur auf den einen Ehrentitel Anspruch erheben, dass er es war, der mit Michelangelo den ersten Vertrag abschloss zur Ausmalung der Decke der Sixtinischen Kapelle[3]).

[1]) Ed. Milanesi IV, 273.

[2]) Justi, Michelangelo p. 207 ff. hat zuerst eingehend und überzeugend die Verdienste des Giuliano da Sangallo um Michelangelos Berufung nach Rom dargelegt. Aus dem Briefe Michelangelos an Fattucci (Milanesi, Lettere p. 426) geht hervor, dass Julius einen besonderen Boten nach Florenz sandte, um Michelangelo zu holen.

[3]) Milanesi, Lettere p. 563. Siehe unten p. 158.

Bramantes Einfluss auf den Papst

Aber weder die Gunst Alidosis noch Sangallos ehrliche Freundschaft konnten den neunundzwanzigjährigen Meister vor bitteren Erfahrungen und schmerzlichen Enttäuschungen bewahren. Mächtiger als der treuherzige Florentiner, mächtiger selbst — wenn es sich um Bauten und Bildwerke handelte — als der Bischof von Pavia stand damals Bramante in der Gunst Sr. Heiligkeit. In Mailand am glänzenden Hof des Moro in vornehmen Sitten zuerst geübt, hatte er längst gelernt, sich frei und sicher auf dem schlüpfrigen Boden der römischen Kurie zu bewegen, als Michelangelo hier mit steifem Nacken und trotziger Stirn zum erstenmal vor dem Rovere-Papst erschien. Vor allem aber war Bramante der einzige unter den Architekten der Zeit, welcher die kühnen Pläne des Pontifex begriff und in Thaten umzusetzen versprach, der einzige, der den Mut hatte, die Hand an einen Umbau des vatikanischen Palastes, an die Anlage eines neuen Stadtteils, ja selbst an die ehrwürdige Peterskirche zu legen. Der geniale Meister aus Urbino vereinigte in seiner Persönlichkeit alle Fähigkeiten, die ein Fürst nur suchen konnte, welcher wie Julius II. „vor Begierde brannte, Erinnerungen an sich zu hinterlassen"[1]); er empfahl sich überdies dem Papst durch seine schlagfertige Rede, seinen natürlichen Freimut und den heiteren Glanz, mit welchem er sein Leben umgab. „Immer war er vergnügt," schreibt Vasari von ihm, „immer liebenswürdig, und immer hatte er Freude daran, dem Nächsten nützlich zu sein[2])." Er war überdies ein neidloser Freund talentvoller Leute und begünstigte sie, wo er nur konnte. Er liebte Musik und Poesie, war ein begeisterter Verehrer Dantes[3]), improvisierte selbst auf der Leier und verfasste Sonette. Geistliche und weltliche Herren wünschten ihn zu kennen und seine Talente zu benutzen, und unter den Künstlern seiner Zeit war er der erste, welcher ein Haus machte und offene Tafel hielt. Die Erinnerung eines Gastmahls, welches er seinen Landsleuten Gianbattista Caporali, Pietro Perugino, Bernardino Pinturicchio und dem Meister von Cortona, Luca Signorelli, in seiner Wohnung im Belvedere gab, hat einer der Eingeladenen uns erhalten[4]). Wie volkstümlich die Erscheinung Bramantes bei den Zeitgenossen war, wie sehr man seine Fähigkeiten schätzte und seine scharfe Zunge fürchtete, beweist sein berühmtes Gespräch mit dem heiligen Petrus an der Himmelsthür, welches gleich nach seinem Tode im Jahre 1513 erschien[5]).

Die ganze jüngere Künstlergeneration, die durch den ruhmreichen Namen Julius II. nach Rom gelockt wurde, muss sich damals um Bramante geschart haben, der nicht nur die volle Gunst des Papstes besass, sondern, gesättigt wie er selbst war mit Ruhm und Ehren, gerne der unerfahrenen Jugend die Wege wies. So liess er von Peruzzi seine Zeichnungen kopieren[6]), dem Jacopo Sansovino verschaffte er eine Wohnung im Palast Alidosis, wo auch Perugino gewohnt hatte, und endlich verdankt ja auch Raffael dem Bramante seine Ein-

[1]) Vasari IV, 145. „Le fabriche sono i ritratti dell' animo dei principi." Das schöne Wort Michelangelos hat uns Bernini überliefert. Gazette v. B, A. 1883 p. 272.

[2]) Vasari IV, 163 u. 164.

[3]) Pungileoni, Bramante p. 106.

[4]) Vermiglioni, Pinturicchio p. 5. Pungileoni, Bramante p. 103.

[5]) Teilweise abgedruckt bei Bossi, Del cenacolo di Lionardo da Vinci p. 246 ff.

[6]) Geymüller, Saint-Pierre p. 157 und 207. Frizzoni a. a. O. 208.



Abb. 62 IDEALES JUGENDPORTRÄT MICHELANGELOS NACH EINEM STICH IM BRITISH MUSEUM

führung am päpstlichen Hofe. Der alternde Mann musste das Bedürfnis fühlen, sein Ansehen durch eine jüngere Kraft zu stützen, wie es Giuliano da Sangallo gethan hatte, als er bei Julius II. die Berufung Michelangelos nach Rom erwirkte.

Bramante und Michelangelo

Hätte sich Michelangelo damals entschliessen können, um das leicht zu erringende Wohlwollen Bramantes zu werben, wie es die übrigen thaten, wäre er, der noch nicht dreissigjährige Anfänger in Rom, dem mehr als sechzigjährigen Meister mit der Achtung begegnet, die sein Alter und seine Verdienste verlangten, — er würde sich manche bittere Enttäuschung erspart haben. Aber die unaufhörlichen Reibungen zwischen Sangallo und Bramante, die miteinander gerade damals um den ersten Platz in der Gunst des Papstes kämpften, brachten auch Michelangelo sofort in schroffen Gegensatz zu dem umbrischen Meister, den die natürliche Anlage beider Männer bald zur tödlichsten Feindschaft steigerte.

Man kann wohl sagen, dass die gemeinsame Verehrung für den Dichter der göttlichen Komödie der einzige Zug gewesen ist, in dem diese beiden Geister sich berührten. Allerdings war beiden Künstlern auch die schlagfertige Rede eigentümlich; aber wo Bramante sich mit feinem Humor zu äussern pflegte, der selten verletzte[1]), da traf man bei Michelangelo oft kränkenden Spott und bittere Ironie. Der frühen Gewohnheit, seine Genossen bei der

[1]) „Bada a te, Pietro; da vivo canzonava tutti a meraviglia“, lautet eine Warnung an Petrus in dem oben erwähnten, von Bossi edierten Dialog p. 247.

Arbeit zu kritisieren, verdankte er den Faustschlag Torrigianis ins Gesicht[1]), dem schneidenden Hohn über die unvollendet gebliebene Sforza-Statue in Mailand die Feindschaft Lionardos[2]); den wackeren Signorelli, dessen Werke er aufs höchste bewunderte[3]), stand er doch nicht an, gelegentlich der Lüge zu beschuldigen[4]), und Perugino und Francia, die Häupter grosser und berühmter Malerschulen, hat er unumwunden als Narren angeredet[5]). Auch sein Verhältnis zu den beiden Sansovino, die sich ebenfalls dem Kreise Bramantes angeschlossen hatten, wurde oft getrübt. Andrea zürnte, weil er sich zuerst um den Marmorblock beworben hatte, aus dem dann Michelangelo den David meisselte[6]), den die Florentiner Jugend auf seinem Transport zur Piazza mit Steinwürfen angriff[7]); von Jacopo besitzen wir einen Brief, der mit Schmähungen gegen Michelangelo angefüllt ist: „Niemandem habt Ihr jemals etwas Gutes erwiesen," heisst es hier; „in derselben Stunde sagt Ihr ja und nein, wie es Euch nützlich erscheint, und Kontrakte und Treue gelten bei Euch nichts[8])".

So ungerecht auch solche Beschuldigungen klingen mögen, so wenig kann doch behauptet werden, dass Michelangelo damals fremde Verdienste zu würdigen verstand oder aufstrebenden Talenten gern Unterstützung gewährt hätte. Er war wie ein rüstiger Wanderer mitten im steilen Aufstieg zur einsamen Höhe begriffen, und er hatte keine Zeit, zurückzublicken oder andere gar den Weg hinaufzuziehen. Sein Geist war angefüllt mit tausend Gestalten, die zum Leben drängten, aber das Werdewort war noch nicht gesprochen, und alle seine Thaten lagen noch verborgen und gebannt in seiner schöpferischen Hand. Er war in diesem ahnungsvollen Zustande dem Saatfelde vergleichbar, das nur den Regen erwartet, um in tausend Keimen aufzugrünen. Ganz beschäftigt mit sich selbst und seinen Aufgaben, wie er war, stellten sich ihm die Menschen meist nur als Feinde seiner Arbeit dar, und er brauchte wahrhaftig vollgesammelte Kräfte, um sich aus dem Meer von Gedanken und Empfindungen herauszuringen, das ihn täglich überflutete. So ging er seinen Weg gedankenvoll und schweigend in selbstgewählter Einsamkeit, nicht anders als einst Bramante über die Trümmerfelder der ewigen Stadt geschweift war, ehe ihn der mächtig dahinrauschende Strom des römischen Lebens ergriffen hatte.

Auch die Bitternisse einer harten Jugend hatte Michelangelo noch nicht überwunden; er schrieb im Jahre 1499 aus Rom an seinen Vater, dass er

[1]) Vgl. Vita di Benvenuto Cellini ed. O. Bacci, Firenze, Sansoni 1901, p. 26: Il Buonaaroti *(sic!)* haveva per usanza di ucellare tutti quelli che disegnavano . . .

[2]) Il codice Magliabecchiano ed. Frey p. 115. „Era sdegno grandissimo fra Michelagnolo Buonarroti e lui", sagt Vasari überdies im Leben Lionardos IV, 47. Vgl. auch Gotti I, 48.

[3]) Vasari III, 690.

[4]) Gotti II, 53.

[5]) Vasari III, 585 und VII, 170.

[6]) Frey, Vite p. 50.

[7]) Reumont (Ein Beitrag zum Leben Michel Angelo Buonarotis, Stuttgart 1834, p. 27 Anm. 1) erbrachte das Zeugnis hierfür zuerst aus einer Florentiner Chronik a. 1504: „Guardavasi la notte per causa delli spiacevoli e invidiosi: finalmente alcuni giovinastri assaltarono le guardie; e con sassi percossono la statua, mostrando volerla guastare; onde conosciuti l'altro giorno, ne furono presi dalli Otto, e rimasene condannati nelle Stinche circa 8.

[8]) Frey, Lettere p. 72 n. LXV.

Hunger leiden müsse[1]). Die sorglosen Jahre am Hof des Magnifico waren so schnell vorübergeflogen, der Kampf ums Dasein war so früh an ihn herangetreten und war um so bitterer gewesen, je stolzer sein altes Geschlecht, je drückender die gegenwärtigen Verhältnisse waren im Vergleich zu einer besseren Vergangenheit[2]). Die ganze Verantwortlichkeit für das Wohl und Wehe der Seinigen lastete schon damals auf dem jugendlichen Meister, und all das ängstliche Mühen und Sorgen hatte ihm schon längst auch die unschuldigen Freuden des Lebens vergällt. Wie hätte er nicht Bramantes Hang zum Wohlleben verspotten sollen, wie hätte er den Neid zu bannen vermocht, wenn er sah, dass niemand höher stand in der Gunst des Papstes als dieser Mann, der ohne Mühe zu arbeiten schien und alle Lebensgüter in Fülle besass, ohne die Hand nach ihnen ausgestreckt zu haben. In selbstgerechter Verachtung würde Michelangelo vielleicht dem Treiben am Hofe Julius II. ruhig zugeschaut haben, hätte Bramante die Geschenke Fortunas besessen ohne jegliches Verdienst, wäre er ein erbärmlicher Charakter und ein schlechter Künstler gewesen. Aber er war weder das eine noch das andere, und Michelangelo hätte den Genius seines Rivalen bewundern müssen, wenn er ihn nicht gehasst hätte. Welch ein Zwiespalt senkte sich damals in seine edle Seele, welche Gewissenskämpfe türmten sich drohend vor ihm auf mit all den äusseren Sorgen, die seine Schaffensfreudigkeit herabstimmten. Welch einen tiefen, traurigen Sinn erhält in dieser Beleuchtung das herbe Wort des längst ergrauten Meisters, welches noch nach Jahrzehnten die ganze Bitterkeit seines Kampfes mit Bramante und Raffael widerspiegelt: „Der Grund aller Zerwürfnisse zwischen Papst Julius und mir war der Neid von Bramante und Raffael von Urbino: und das war auch die Ursache, warum sein Grabmal bei seinen Lebzeiten nicht fortgesetzt wurde, weil man mich zu Grunde richten wollte. Und Raffael hatte Grund genug zu solcher Handlungsweise, denn das, was er von Kunst verstand, hatte er von mir gelernt“[3]). Aber Michelangelo war wahrhaftig genug, die Ursache seiner Leiden nicht nur bei anderen, sondern auch bei sich selbst zu suchen: „Wenn ich für alle meine Mühsal so schlechten Lohn von Papst Julius erhielt,“ bekennt er offenherzig in demselben Briefe,

[1]) Vgl. im Anhang II den rührenden Brief seines Vaters vom 14. Februar 1499, dessen Original sich in der Sammlung von Harry Hertz in Rom befindet und dank der Güte der Besitzerin hier zum erstenmal gedruckt werden konnte.

[2]) An einem Spital in der Via San Francesco in Florenz las man noch im Jahre 1739 folgende Inschrift, die bezeugt, dass das Spital aus der Hinterlassenschaft eines Simone Buonarroti († 1428) gegründet worden war: D. O. M. ACCIOCHÈ IL TALENTO DELLE BUONE OPERE VAGLIA PER ESEMPIO ALLA PIA POSTERITÀ I CAPITANI DELLA COMPAGNIA DEL TEMPIO INSIEME CO LI LORO COLLEGHI DECRETARONO L'ANNO 1633 CHE MICHELAGNOLO DI LIONARDO BUONARROTI UNO DE FRATELLI DI ESSA POTESSE PORRE QUI LA PRESENTE MEMORIA IN MARMO A SIMONE DI BUONARROTA SUO CONSANGUINEO, IL QUALE TESTANDO, E POI MORENDO A' 6 NOVEMBRE 1428 LASCIÒ LA SUA EREDITÀ ALLA DETTA COMPAGNIA, CON LA QUALE EREDITÀ SI COMINCIÒ A FABBRICARE QUESTO MISERICORDIOSO SPEDALE. Dom. Maria Manni, Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi, Firenze 1739, pag. 23. Ich verdanke diese noch niemals benutzte Notiz O. von Gerstfeldt.

[3]) Milanesi p. 494.

„so ist es meine Schuld gewesen, denn ich verstand es nicht, mich zu beherrschen [1].“

Aber als der junge Künstler an einem Frühlingstage des Jahres 1505 die ewige Stadt wieder betrat, die damals nicht nur für ihn allein die Welt bedeutete, da schwellten auch Frühlingshoffnungen seine Brust. Er fühlte sich wieder angeweht von jener seltsamen römischen Atmosphäre, von der die Sage ging, dass sie dem Menschengeist geheimnisvolle Schöpferkraft verleihe [2]. Er musste ahnungsvoll empfinden, dass nur in Rom das Höchste sich gestalten konnte, dass dieser gewaltige Papst, der schon als Kardinal die ersten Künstler seiner Zeit beschäftigt hatte, der rechte Mäcen für ihn sei. Der sparsame Julius aber hatte seinerseits der hohen Wertschätzung für Michelangelo dadurch Ausdruck verliehen, dass er ihm hundert Dukaten Reisegeld sandte. Giuliano da Sangallo hatte auch dies erwirkt, indem er seinen Schützling als ersten unter den Künstlern von Florenz gepriesen hatte, der, um dem Papst zu dienen, die glänzendsten Aufträge preisgeben musste, die zwölf Apostelstatuen für S. Maria del Fiore und das Schlachtengemälde für den Palazzo Vecchio.

Auftrag für das Juliusdenkmal

Nach langen Verhandlungen und Entwürfen, während welcher Michelangelo Gelegenheit finden musste, das Herz des Papstes zu ergründen, wurde ihm der Auftrag zu teil, das Grabmal des Pontifex in Marmor auszuführen. Was würden wir darum geben, hätte sich nur eine einzige Aufzeichnung über die vielen Unterredungen erhalten, die damals zwischen Julius und Michelangelo gepflogen worden sind. In diesen Wochen wurde ja der Grund gelegt zu dem vertrauten Verhältnis zwischen beiden Männern. Julius hatte keinen anderen Gedanken, als sich den Genius dieses Mannes zum eigenen Ruhmesdienst für alle Zeit zu verpflichten und Michelangelo keinen anderen Wunsch, als diesem mächtigen Inbegriff geistlicher und weltlicher Majestät mit dem Aufgebot seiner ganzen Schöpferkraft zu dienen. Wie musste den greisen Julius die Gewissheit beglücken, endlich den Herold seines Ruhmes in Michelangelo gefunden zu haben, wie musste er sich verjüngt fühlen bei dem Gedanken, dass seine irdische Hülle durch diese Meisterhand in ein Mausoleum gebettet werden sollte, das sein Gedächtnis den fernsten Geschlechtern lebendig erhalten musste. Ein Marmorgebilde, wie es herrlicher noch kein Menschenauge geschaut, liess Michelangelo, glühend vor Schaffenslust und Ruhmessehnsucht, vor seinem Auge erstehen, ein Denkmal, wie Vasari sich ausdrückt, das durch erhabene Schönheit und stolze Monumentalität jedes antike Kaisergrab übertreffen würde [3]. Visionen von glänzenden Erfolgen, die er noch selbst erringen sollte, von unverwelklichen Ruhmeskränzen, die ihm die Nachwelt flechten würde, müssen damals das Alter des greisen Papstes verjüngt haben; Schönheitsträume, an deren Verwirklichung nur der Genius glauben kann, müssen damals die Seele Michelangelos durchzittert haben. Man gewinnt den Eindruck, dass sich in der Phantasie des Papstes dieses Denkmal allmählich zu einem Gleichnis seines

[1] Milanesi 490: Jo dico ancora questo: che (se) io ò avuto tal premio delle mie fatiche da papa Julio, mie colpa, per non mi essere saputo governare.

[2] „Aria che, i begli ingegni alimentando, fa loro operare cose rarissime,“ sagt Vasari IV, 491.

[3] Milanesi VII, 163: . . . di bellezza e di superbia e di grande ornamento e ricchezza di statue passava ogni antica ed imperiale sepoltura.

ganzen schicksalsvollen Lebens ausgestaltete, und dass Michelangelo in dieser Aufgabe das einzige Ziel und die höchste Bethätigung seines Schöpfergeistes erkannte, für welche ihm die Vergangenheit nur eine Vorbereitung gewesen war. „Was wird das alles kosten"? fragte Julius nach einer solchen Unterredung, in welcher beschlossen worden war, die Apsis Nikolaus V. zu vollenden, um für die Aufstellung des Denkmals einen würdigen Platz zu haben. „Hunderttausend Dukaten", lautete die kühne Antwort. „Lass es zweimalhunderttausend sein!" rief der Papst[1]).

Damit war die Ausführung des Planes vorläufig gesichert, und der grösste Bildhauer seit den Tagen des Phidias hatte die würdigste Aufgabe erhalten. Alle Bitternisse seines jungen Lebens schienen in diesem Augenblicke aus seiner Erinnerung verschwunden zu sein, alle kleinlichen Regungen von Eifersucht und Ehrgeiz und gekränktem Stolz waren aus seiner Seele ausgelöscht. War jemals ein Künstler mit solchen Geisteskräften ausgestattet gewesen wie er selbst? Hätte ein anderer so furchtlos an dies Riesenwerk herantreten können, vierzig Statuen auf einmal zu schaffen, zweitausend Zentner edelsten Marmors zu verarbeiten? Michelangelo fühlte, wie alle seine Sehnen sich spannten, wie eine Schaffensbegeisterung ohne Zaum und Ziel sich seiner bemächtigte. Er war entschlossen, die Fülle des Glückes mit dem ganzen Ernst seiner Arbeit, mit der ganzen Kraft seines Genius an sich zu fesseln.

Michelangelo in den Marmorbrüchen von Carrara

Schon Ende April brach er nach Carrara auf, Marmorblöcke auszuhauen, mit einer Anweisung Sr. Heiligkeit auf tausend Dukaten versehen. Acht Monate überwachte er hier die Arbeit der Steinmetzen und schweifte im Gebirge umher, den Blick auf das unendliche Meer gerichtet, den Geist mit Schaffensgedanken erfüllt. Ja, er hätte auch den Bergen den Stempel seines Geistes aufdrücken mögen; er wollte in seinem schöpferischen Drange aus einem Felsen einen Giganten bilden, um so vorüberfahrenden Schiffern ein Wahrzeichen zu geben. Aber vollbeschäftigt wie er war, die Marmorblöcke auszulesen, die wichtigsten Figuren zu bestimmen und wenigstens zum Teil aus dem Groben herauszuhauen[2]), fand er keine Zeit, den abenteuerlichen Plan zu verwirklichen. Sein Schicksal trieb ihn vorwärts, zurück in die Hochflut des Lebens; Pflicht und Neigung riefen ihn in die Nähe des Mannes, dem er sich geistig verwandt und ebenbürtig fühlte, dem er mit Leib und Seele zu dienen entschlossen war. Anfang Januar kehrte er über Florenz nach Rom zurück, wo schon ein Teil seiner Marmorschätze im Tiberhafen am Fusse des Aventin auf ihn wartete. Aber Wochen vergingen, ehe er mit der Arbeit beginnen konnte, da das Wetter das Verladen der Blöcke nicht gestattete und die Hochflut alles schon ans Land Geschaffte bedeckte[3]).

[1]) Condivi ed. Frey p. 70. Vgl. auch die zuverlässige Übersetzung Condivis von Hermann Pemsel (München 1898) p. 71.

[2]) So war die Figur des Papstes, welche erst im Sommer 1508 mit anderen Marmorblöcken in Rom anlangte, bereits als solche bezeichnet und im Groben angelegt. Vgl. den Brief des Matteo di Michele an Michelangelo vom 24. Juni 1508 bei Frey, Lettere p. 5 n. III.

[3]) Vgl. den Brief Michelangelos an seinen Vater aus Rom vom 31. Januar 1506. Bei Milanesi, Lettere p. 6 n. III falsch datiert. Eine richtige Datierung der Briefe Michelangelos hat zuerst A. Springer in seinem Schriftchen: Michelangelo in Rom (Leipzig 1875) mit Erfolg versucht.

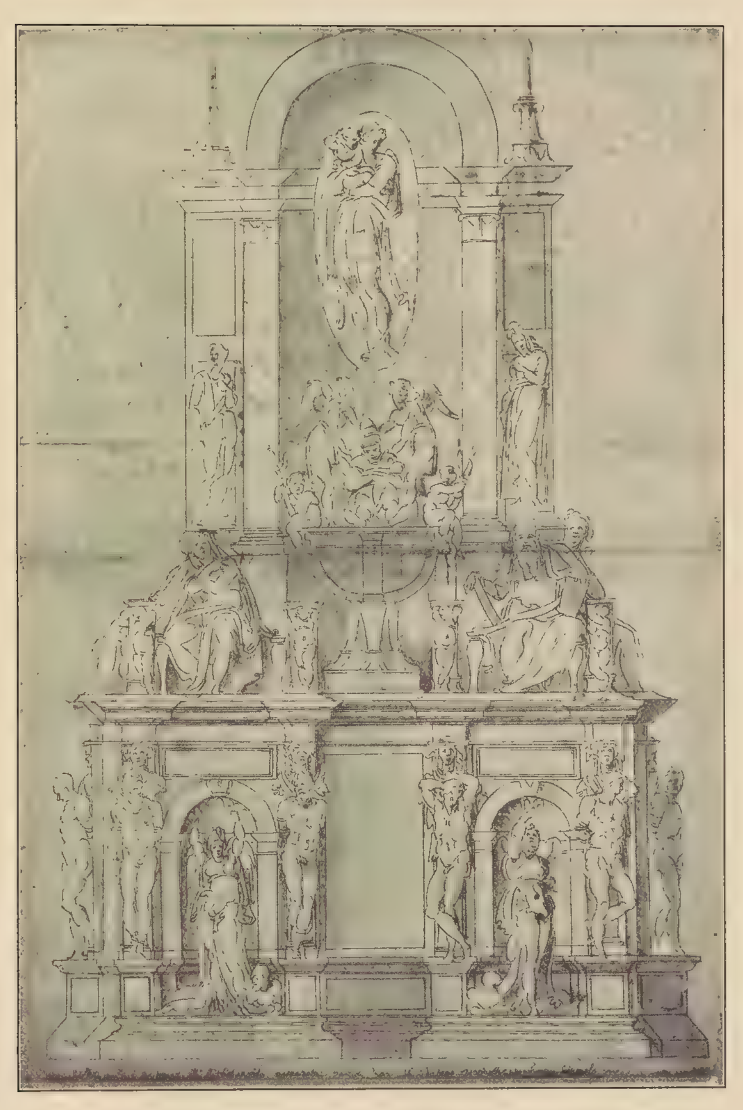


Abb. 63 KOPIE DES JACOPO SACCHETTI NACH MICHELANGELOS (FAST ZERSTÖRTEM) ENTWURF FÜR DAS JULIUS-DENKMAL IM KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

Rückkehr nach Rom. Entdeckung des Laokoon

Da wurde am 14. Januar in den Titusthermen der Laokoon entdeckt, und in Begleitung Sangallos eilte auch Michelangelo zur Fundstätte, noch ehe das Marmorbild aus dem Schoss der Erde ans Tageslicht gefördert worden war[1]). Welch ein Omen! Ganz Rom war begeistert; niemand aber konnte tiefer ergriffen sein als Michelangelo, der sich eben anschickte, ein Werk zu schaffen, das dem Geist der Antike näher stand als alles, was die christliche Kunst bis dahin geleistet hatte. War es nicht, als habe die Vorsehung ihm in diesem wunderbaren Gebilde einen Kanon vor die Augen stellen wollen, als habe die römische Erde nur für ihn ihren heiligsten Schatz jahrhundertelang bewahrt? Das Bild Laokoons hat Michelangelo die nächsten Jahre nicht wieder losgelassen; es verfolgte ihn noch, als er die Fresken der Sixtinischen Kapelle malte. Dies wiedererstandene Wunderwerk antiker Kunst musste ihm an der Vigilie seiner grössten Lebensthaten wie eine Bestätigung seiner Überzeugung erscheinen, dass es nichts höheres gäbe in der Kunst, als die durch die Antike geoffenbarte Schönheit des menschlichen Körpers. Und dies Bekenntnis hatte er eben unumwunden ausgesprochen in seinen Plänen für das Grab eines christlichen Pontifex.

Erster Entwurf für das Juliusdenkmal

Man hätte in der That das Julius-Monument kaum noch ein Grabdenkmal im christlichen Sinne nennen können, wäre es nach Michelangelos ersten Plänen ausgeführt worden[2]). Man kann sich auch alle die nackten Männer und Jünglinge, welche den gewaltigen Unterbau des Denkmals zieren sollten, nur schwer als Schmuck eines christlichen Tempels vorstellen. Der antike Ruhmesgedanke, von welchem die Seele Julius II. erfüllt war, würde in den Bildwerken Michelangelos seinen glänzendsten Ausdruck gefunden haben. Schon am Grabmal Sixtus IV. sind die Symbole christlichen Glaubens aufs äusserste beschränkt worden; aber neben den prunkenden Allegorien der Künste und Wissenschaften war doch auch den Tugenden ein bescheidenes Plätzchen gegönnt. Bei der Beschreibung der allegorischen Darstellungen am Julius-Denkmal wissen die Biographen nur

C. Frey hat in seinen Studien zu Michelagniolo (Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlung. 1895 XVI p. 92 ff) diese Aufgabe aufs neue angefasst und in seinen Regesten glücklich und scharfsinnig durchgeführt. Diese Regesten gehören zu den grössten und dankenswertesten Leistungen der jüngsten Michelangelo-Forschungen. Thode hat endlich in seinem „Michelangelo und das Ende der Renaissance“ (Berlin 1902) I, 343 ff. die Regesten Freys in dankenswertester Weise ergänzt und fortgeführt.

[1]) Frey, Regesten a. a. O. p. 93 Nr. 6. Pastor III, 779.

[2]) Die Geschichte des Julius-Denkmals mit ihren dramatischen Konflikten und psychologischen Vorgängen ist von Justi (Michelangelo, Leipzig 1900 p. 207 ff.) besser erzählt worden als von allen übrigen Biographen Michelangelos. Er giebt nicht nur die äusseren Thatsachen, sondern auch die inneren Zusammenhänge. Auch darin ist ihm (entgegen Springer) zuzustimmen, dass uns in der Beschreibung des Grabmals durch Condivi der ursprüngliche Plan — wenigstens in seinen Grundzügen — erhalten ist. Zu den früheren Plänen — vor 1513 — rechne ich auch entgegen der allgemeinen Annahme die von Schmarsow publizierte Kopie nach Michelangelo (einst Sammlung Beckerath, jetzt Berliner Kupferstichkabinett) [Abb. 63], aus dem einfachen und wie mir scheint durchschlagenden Grunde, dass Julius hier bartlos erscheint. Vgl. Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung. V (1884) p. 63 ff. Dass auch die Zeichnung zum Julius-Grabe in den Uffizien nicht von Michelangelo selbst herrühren könne, ist schon von Springer ausgesprochen worden. Neuerdings hat Nerino Ferri mit vollem Recht diese Zeichnung dem Aristotile da Sangallo zugeschrieben. (Miscellanea d'Arte V [1903] p. 11 ff.)

noch von Statuen der Künste und Wissenschaften, von Hermenbildern, unterjochten Provinzen und Viktorien zu reden[1]; sie wussten diese schmerzgequälten Männer, diese gefesselten und siegesfrohen Jünglinge, diese geflügelten Frauengestalten wahrscheinlich selbst nicht recht in ihrer Beziehung zum Grabmal eines Statthalters Christi auf Erden zu deuten.

Vielleicht sollten alle diese Kinder einer von antiken Schönheitsidealen trunkenen Phantasie Kampf und Sieg im Erdenleben des Rovere-Papstes versinnlichen[2]. Jedenfalls umdrängten sie im Plan des Meisters den Unterbau des mächtigen Freigrabes, über dem sich ein kapellenartiger Aufbau mit dem Sarkophag Julius II. erheben sollte. Hier oben waltete das Christentum, mit seinen Glaubensströstungen die ernste Majestät des Todes mildernd. Engel sollten den toten Priesterkönig leise in die Gruft hinabsenken, die Himmelskönigin sollte mild auf ihn herniederschauen, den grössten Heiligen des alten und neuen Bundes war die Totenwacht anvertraut. Aber antike Vorstellungen behaupteten sich auch jetzt noch mitten zwischen den Bildern christlichen Glaubens, wenn Uranos frohlockend den neuen Himmelsbürger in Empfang nahm und Cybele weinend den Hingang ihres Sohnes beklagte[3].

In welchem Sinne Michelangelo damals und auch später noch dies grossartigste Denkmal moderner Grabskulptur auszugestalten gedachte, beweisen die sogenannten Sklaven im Louvre, beweist vor allem der Moses in San Pietro in Vincoli, von dem man mit Recht gesagt hat, dass er allein genügen würde, das Andenken Julius II. zu ehren[4]. Lange Jahre der Arbeit und Entsagung mussten über den Meister dahingehen, ehe er sich entschliessen konnte, den Traum seiner Jugend preiszugeben, den Gedanken an die Verwirklichung der teuersten Ideale fallen zu lassen, die er als Künstler und als Mensch besass.

Ankunft der Marmorblöcke und Einrichtung der Werkstatt

Als sich die Witterung im Februar 1506 gebessert hatte, sahen die Römer mit Staunen, wie sich der Petersplatz allmählich mit Marmorblöcken füllte, lauter Gebilde der Zukunft, deren schlummernde Seele ein einziger Mann zu wecken versprach. Mit welchem Hochgefühl muss Michelangelo diese Steinmassen begrüsst haben als Unterpfänder jahrelanger, beglückender Arbeit, als Bürgen und Zeugen unsterblichen Ruhmes! Ganz in der Nähe des Vatikans, bei Santa Caterina, am Verbindungsgang zur Engelsbrücke, begann er die Werkstatt einzurichten[5]. Er hatte sich aus der Heimat alle seine Zeichnungen

[1] Vasari VII, 164; Condivi ed. Frey p. 66.
[2] Justi 218.
[3] Vasari VII, 164.
[4] Ausspruch des Cardinals Sigismondo Gonzaga. Vgl. Vasari VII, 206.
[5] Die Kirche Santa Caterina delle Cavallerotte (auch ad statuam) wurde unter Alexander VII. (1655—1667) zerstört, weil sie die Anlage des neuen Kolonnadenumgangs um St. Peter behinderte (Alveri, Roma in ogni stato II, 140). Sie lag an der Ecke des Platzes am äussersten Winkel der Via Alexandrina. Vgl. Lanciani, Forma Urbis Tav. 13 und New tales of old Rome p. 268 mit dem Stich des Petersplatzes unter Alexander VI. Vasari (VII, 163) sagt „fra la chiesa di Santa Caterina e l'corridore che va a Castello Michelangelo aveva fatto la stanza da lavorare le figure ed il resto della sepoltura; e perchè comodamente potessi venire a lavorare, il papa aveva fatto fare un ponte levatoio dal corridore alla stanza. Michelangelo erwähnt dies Haus, welches er bewohnte, bis er nach dem Tode Julius II. an den Macel de'Corvi zog, verschiedene Male in seinen Briefen. (Milanesi, Lettere 426, 490, 491, 492: la casa che m'aveva data Julio dietro



Abb. 64 BORGO ALESSANDRINO NACH DER ZEICHNUNG VON DOSIO IN DEN UFFIZIEN
Links in der Ecke die Kirche S. Caterina, hinter welcher Michelangelo wohnte

schicken lassen, es war ihm gelungen, die Ungeduld des Papstes zu beschwichtigen, er schrieb voll freudiger Hoffnung an den alten Vater: „Betet zu Gott, dass meine Angelegenheiten einen guten Verlauf nehmen mögen [1].“ Und Gott schien alle Gebete erhören zu wollen. Entschlossener als je zeigte sich der greise Fürst, dem jungen Meister, der soviel versprach, auch seinerseits alle Zusagen zu halten; er fasste jetzt eine tiefe persönliche Neigung zu Michelangelo und liess vom Korridor der Engelsburg aus eine Hängebrücke in seine Werkstatt hinüberführen, um ihn sehen zu können, wann es ihm beliebte [2]. Diese kurzen Wochen, in denen noch kein Zweifel den fröhlichen

a Santa Caterina.) Im Jahre 1898 wurde hier noch unter der Erde ein merkwürdiges Freskogemälde entdeckt. Vgl. G. Wilpert im Bull. della commiss. archeol. comun. di Roma fasc. 1 u. 2. 1898. Die Werkstatt Michelangelos lag also gleich hinter dem Säulenumgang von St. Peter an der Ecke des Vicolo del Colonato. Vgl. auch Armellini, Chiese di Roma, 2. Aufl. p. 782, und Adinolfi, La Portica di S. Pietro p. 113 ff. Die beste Ansicht von Santa Caterina delle Cavallerotte giebt eine Zeichnung von Dosio in den Uffizien zu Florenz, die von Hermann Egger im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXIII Heft 1 (1902) zuerst publiziert worden ist. Ich verdanke der Freundlichkeit des Herrn Cav. Nerino Ferri zu Florenz die Vorlage für die Reproduktion des merkwürdigen Blattes [Abb. 64].

[1]) Milanesi, Lettere p. 7 n. III.

[2]) Diese Angabe Vasaris (VII, 163) findet eine merkwürdige Bestätigung durch den Umstand, dass sich noch heute eine Öffnung in den Zinnen des Korridors zwischen der Via di Porta Angelica und der Via del Mascherino erhalten hat, genau an der Stelle, wo wir uns Michelangelos Werkstatt zu denken haben. Die Öffnung gestattet bequemen Durchgang für eine Person und ist heute durch eine Holzthür verschlossen [Abb. 65].

Glauben des Meisters trübte, in denen Julius nach den Worten Condivis mit ihm wie mit einem Bruder verkehrte, bedeuten einen Höhepunkt in seinem Leben. „Wie die Strahlen der Sonne, so war ich ihm unterthan“, so hat wenig später Michelangelo selbst sein Verhältnis zu dem grossmütigen Papst charakterisiert. Aber schon bereiteten sich die ersten Verwicklungen der Tragödie vor, schon ballte sich das Gewitter zusammen, welches seine Hoffnungssaat vernichten sollte.



Abb 65 ÖFFNUNG IN DER MAUER ZWISCHEN VATIKAN UND ENGELSBURG FÜR DIE HÄNGEBRÜCKE JULIUS II.

Beginn des Zerwürfnisses

Bei seiner Rückkehr nach Rom hatte Michelangelo gefunden, dass der Neubau der Peterskirche längst eine beschlossene Sache war. Bramante hatte auch bereits den Sieg über alle Rivalen davongetragen, er war schon beschäftigt, den Chor der alten Basilika niederzulegen. Niemand stand damals höher in der Gunst Seiner Heiligkeit, und wie ein Fürst schaltete Bramante unter den Künstlern am römischen Hofe. Nun trat auf einmal ein neues Element zwischen ihn und den Papst, ein unabhängiger Geist, der alles sich selbst verdanken wollte, ein Schützling seines verhassten und gefährlichsten Nebenbuhlers, des Giuliano da Sangallo. Bramante sah einen Augenblick seinen persönlichen Einfluss auf den Papst in Frage gestellt, er hatte vielleicht auch Grund, die Kritik Michelangelos zu fürchten[1]), und so beschloss er auf jede Weise, den unbequemen Eindringling zu entfernen.

Intriguen Bramantes

Klug und vorsichtig ging er ans Werk, indem er die Frage in den Vordergrund drängte, wo denn das neue Denkmal eigentlich aufzustellen sei. In der Tribuna Nikolaus V.? Der Plan hatte längst aufgegeben werden müssen, seitdem der Neubau von St. Peter beschlossen worden war. In den Riesendom, für den die Pläne eben fertig waren? Gewiss der würdigste Platz; aber wann würde dieser Neubau vollendet sein? War es nicht geboten, alle verfügbaren Mittel jetzt allein auf das gewaltige Unternehmen zu wenden, welches dem Papst die Sympathie der Mitlebenden und die Bewunderung der Nachwelt sichern musste? Wozu ein Denkmal meisseln, für welches man noch nicht einmal eine Stätte wusste? Warum an den glorreichen Anfang eines verheissungsvollen Pontifikates dies übergewaltige Wahrzeichen des Todes setzen? War nicht für Todesgedanken und Grabmals-Entwürfe noch immer Zeit genug? Würde nicht die Kuppel über der neuen Peterskirche machtvoller für die Grösse des Papstes und den weltumfassenden Geist der Kirche zeugen als alle vierzig Marmorstatuen Michelangelos?

Julius giebt das Denkmal auf

Julius lieh den Lockungen des Versuchers ein williges Ohr. Wurden doch überdies die Ausführungen Bramantes durch die geheimen politischen Anschläge des Papstes unterstützt. Schon im März des Jahres 1506 hatte man

[1]) Condivi ed. Frey p. 64.

in Venedig vernommen, dass Se. Heiligkeit Perugia und Bologna unter die unmittelbare Herrschaft der Kirche zurückzuführen beabsichtige[1]. Zu dem grossen künstlerischen Plan, die Peterskirche neu zu bauen, gesellte sich also schon damals der nicht minder bedeutsame politische Gedanke der Neugründung des Kirchenstaates. Diesen zwei grossartigen Plänen, welche im letzten Grunde nichts anderes beabsichtigten, als das gesunkene geistliche und weltliche Ansehen des Papsttums bei Mit- und Nachwelt wieder herzustellen, hat Julius im Frühjahr 1506 sein Grabdenkmal zum Opfer gebracht. Lorbeerkränze, die er sich selbst erringen wollte und die die Geschichte frisch erhalten würde, erschienen ihm plötzlich begehrenswerter als alle Ruhmes-Allegorien, welche in den Marmorblöcken Michelangelos schlummerten. Es lag ausserdem in seiner Natur — und die Erfahrungen der letzten, schrecklichen Papstregierung hatten ihn darin bestärkt — persönliche Wünsche und Neigungen allgemeinen Gesichtspunkten und höheren Zwecken unterzuordnen. Dabei dachte er wohl daran, Michelangelo zu entschädigen, aber der rücksichtslose alte Mann, der sonst keine Menschenfurcht kannte, konnte sich diesmal nicht entschliessen, dem jungen Künstler seine veränderten Absichten mitzuteilen. So arbeitete der Meister ahnungslos an seinen Marmorblöcken[2], als Julius schon längst entschlossen war, ihn die Decke der Sixtina ausmalen zu lassen, eine Aufgabe, die weit weniger kostspielig sein musste als das Denkmal und die überdies einen Akt der Pietät bezeichnete gegen den unvergesslichen Oheim, den Gründer der Palastkapelle und der Rovere-Dynastie.

Michelangelos Flucht am 17. April 1506

Da ereignete es sich, dass in den ersten Apriltagen am Tiberufer neue Marmorsendungen aus Carrara eingetroffen waren, und nach seiner Gewohnheit begab sich Michelangelo zum Papst, die nötigen Gelder in Empfang zu nehmen. Während er wartete — es war in denselben Räumen im Appartamento Borgia, wo er vor einem Jahr Seiner Heiligkeit vorgestellt worden war — hörte er zufällig, wie der Papst zu einem Goldschmied sagte, er wolle keinen Pfennig mehr ausgeben weder für kleine noch für grosse Steine[3]. Michelangelo vernahm diese Worte mit Erstaunen; waren sie für ihn mitbestimmt gewesen? Vorgelassen fand er den Pontifex in übelster Laune und sah sich gleich mit dem Bedeuten fortgeschickt, am Montag wieder zu kommen. Es war am Sonnabend vor Ostern. Montag, Dienstag, Mittwoch und Donnerstag kehrte der Bedrängte in den Vatikan zurück, ohne den Papst zu sehen, mit immer sich steigerndem Argwohn, mit beständig wachsender Verzweiflung. Als er sich endlich am Freitag wieder zeigte, trat ihm ein Diener in den Weg und verbot ihm den Eintritt. „Du musst den Mann nicht kennen“, sagte ein Bischof, der gerade

[1]) Pastor III, 602.

[2]) Dass Michelangelo von der Sinnesänderung des Papstes nichts ahnte, sagt er selbst in einem Brief an Fattucci: In questo tempo papa Julio si mutò d'oppenione e non la volse più fare: e io non sapendo questo, andandogli a domandare danari, fui cacciato di Camera (Milanesi, Lettere p. 426). Dass Julius dagegen — aber keineswegs auf Anraten Bramantes — schon damals den Plan gefasst hatte, die Decke der Sixtina ausmalen zu lassen, geht aus dem Briefe des Pietro Rosselli hervor, den Gotti (Vita di Michelangelo Buonarroti I, 46) publiziert hat.

[3]) Die Vorgänge sind nach dem Bericht erzählt, den Michelangelo selbst am 2. Mai 1506 an Giuliano da Sangallo nach Rom sandte. Vgl. Milanesi, Lettere p. 377 n. CCCXLIII.

herzutrat. „Gewiss kenne ich ihn“, lautete die Antwort; „aber ich bin gehalten, die Befehle meines Herren auszuführen, ohne zu fragen.“ Des Meisters Geduld war erschöpft! „Sagt Seiner Heiligkeit“, stiess er in wildem Zorn hervor, „dass er mich in Zukunft anderswo suchen soll, wenn er meiner bedarf[1]).“

Als Michelangelo in seine Werkstatt zurückkehrte, musste ihm der Boden unter den Füssen wanken; als sein Blick über die toten, weissen Steinblöcke dahinglitt, musste er sich vorkommen wie ein Gerichteter. Er hatte den klaren Blick, die kühle Überlegung verloren: die Gunst des Papstes war dahin, seine Künstlerehre vernichtet, selbst sein Leben schien ihm bedroht[2]). Und der stolze, mächtige Julius hatte nicht den Mut gehabt, ihm ins Gesicht zu sagen, dass er ihn nicht mehr brauche! Er hatte in dieser stillen Werkstatt seiner Hoffnungen noch gearbeitet, als sein Verhängnis längst erfüllt war! Bramante triumphierte! In diesem Namen lag sein Unglück beschlossen. Mit diesem Namen legte sich eine unüberwindliche Schranke zwischen ihn selbst und den Papst. Schleunige Flucht erschien ihm als einzige Rettung. Seine Angelegenheiten waren schnell geordnet, und als der neue Morgen graute, war er schon längst auf dem Wege nach Florenz[3]). Es war die Vigilie des 18. April, des festlichen Tages der Grundsteinlegung der neuen Peterskirche[4])!

Erst auf Florentiner Gebiet in Poggibonsi erreichten den Flüchtling die Boten aus Rom, die ihn bei Androhung päpstlicher Ungnade zur Rückkehr bewegen sollten[5]). Mühsam gelang es ihnen aber nur, von dem Gekränkten ein Schreiben zu erwirken, in dem er um Verzeihung bat, gleichzeitig aber auch die Absicht kundthat, nicht mehr nach Rom zurückkehren zu wollen. Der Brief ist nicht erhalten, wohl aber besitzen wir ein Sonett Michelangelos aus jener Zeit, in welchem der ganze Schmerz eines tiefverletzten Menschenherzens wiederklingt. „Fabeln und Vorspiegelungen hast du geglaubt“, heisst es hier „und den gekrönt, der ein Feind der Wahrheit ist. Ich aber verliere deine Gunst, je mehr ich mich in deinem Dienst bemühe, und für alle meine verlorene Zeit hast du kein Verständnis. Einst hoffte ich, durch deine Grösse selbst emporgehoben zu werden und meinte, dass deine Gerechtigkeit und Macht mich stützen würden. Thörichter Wahn! Wie konnte ich denken, Früchte zu finden an einem Baum, der trocken ist[6])?“

[1]) Condivi ed. Frey p. 72; Vasari VII, 167. Nach seinem eigenen, späteren Bericht schrieb Michelangelo dies in einem Brief an den Papst, bevor er Rom verliess. Vgl. Milanesi, Lettere 493.

[2]) Ausser den angeführten Thatsachen spricht Michelangelo im Briefe an Sangallo geheimnisvoll von einem anderen Grunde seiner Abreise: „Ma questo solo non fu cagione interamente della mia partita; ma fu pure altra cosa, la quale non voglio scrivere; basta ch'ella mi fe'pensare s'i'stavo a Roma, che fussi fatta prima la sepultura mia, che quella del Papa.“ Es kann nicht zweifelhaft sein, dass die Todfeindschaft Bramantes Michelangelo für sein Leben fürchten liess.

[3]) Vgl. über die Entfernung und die Zeit, welche Michelangelo zur Reise brauchte, Pemsel, Condivi p. 74 Anm. 3. [4]) Pastor III, 768.

[5]) „Súbito vista la presente, sotto pena de la nostra disgrazia, che tu ritorni a Roma“ — stand in dem Handschreiben Sr. Heiligkeit, wie Michelangelo selbst erzählt hat. Milanesi, Lettere p. 493.

[6]) C. Frey, Dichtungen p. 3 n. III. Über Freys abweichende Datierung des Gedichtes vgl. ebendort p. 306. Gotti I, 47. Guasti p. 156. Robert-Tornow p. 29. Im folgenden werden die Dichtungen Michelangelos nur nach Freys mustergültiger Ausgabe citiert werden. Thode (Michelangelo I, 256) hat das Sonett übersetzt und in denselben Zusammenhang gebracht, in dem es hier erscheint.



ORNAMENTALES MOTIV AUS DER MEDICIKAPELLE IN FLORENZ VON MICHELANGELO

KAPITEL II • DIE VERSÖHNUNG. DIE BRONZESTATUE JULIUS II. UND IHR SCHICKSAL

Diese Vorgänge zeigten dem Papst, dass er Michelangelo Unrecht gethan, und dass es einen Willen gab, der so stark war wie sein eigener. Aber er war fest entschlossen, das Geschehene wieder gut zu machen, die hohe Kraft, die er so achtlos preisgegeben, in seinen Ruhmesdienst zurückzugewinnen. Er liess in der That kein Mittel unversucht, den Erzürnten zu besänftigen, so sehr sich auch Bramante bemühte, Michelangelos Rückkehr nach Rom zu hintertreiben[1]). Allerdings trieb man auch jetzt noch mit dem Meister ein verstecktes Spiel. Denn während Giuliano da Sangallo ihm noch Ende April im Auftrag Seiner Heiligkeit die schriftliche Zusicherung machte, dass alle eingegangenen Verpflichtungen, das Grabmal betreffend, erfüllt werden würden[2]), entnehmen wir aus einer fast gleichzeitigen Unterredung des Papstes mit Bramante, dass das Grabmal aufgegeben war, und dass Julius nur noch an die Ausmalung der Decke der Sixtinischen Kapelle dachte. Damals war es aber auch, wo ein wackerer Maurermeister, Pietro Rosselli, dem Papst die Intriguen Bramantes offenbarte, der in der That vor Lüge und Verleumdung nicht zurückgeschreckt sein muss, um Michelangelos Rückkehr nach Rom unmöglich zu machen[3]).

Anstrengungen Julius II., Michelangelo zur Rückkehr zu bewegen

Aber der Wille des Papstes, den Entflohenen wieder zu gewinnen, war unerschütterlich. Wäre nur nicht Michelangelo ganz von Argwohn und Misstrauen erfüllt gewesen! Trotz der Bitten Sangallos, der im Auftrage Julius II. in Florenz erschien[4]), trotz der Vorstellungen des Gonfaloniere Pier Soderini, seines persönlichen Freundes, war er nicht zur Reise nach Rom zu bewegen. Er soll sogar daran gedacht haben, dem Grosstürken seine Dienste anzubieten[5]).

[1]) Vgl. den Brief des Pietro Rosselli bei Gotti I, 46 und im Anhang der Dokumente.

[2]) „Io ò inteso per una vostra . . . come sua Santità è per dipositare e fare quanto fumo d'accordo", schrieb Michelangelo an Sangallo (Milanesi, Lettere p. 377). Der Brief Sangallos ist verloren gegangen, wohl aber ist ein Brief des Giovanni Balducci erhalten vom 8. Mai 1506, der die Versprechungen des Papstes, dass das Grabmal ausgeführt werden solle, bekräftigt. Abgedruckt bei Gotti II, 52 Doc. 7.

[3]) Gotti I, 46. Der Originalbrief, einst im Archivio Buonarroti und damals von Gotti abgeschrieben, befindet sich heute in der Sammlung Harry Hertz in Rom.

[4]) Das entnehmen wir wieder aus dem Brief Rossellis, wo der Papst zu Bramante sagt: El Sangallo va domatina a Firenze e rimenerà in súe Michelagnolo. Gotti I, 46.

[5]) Condivi ed. Frey p. 76. Dass Michelangelo am 20. Mai 1506 in Carrara war, wie Thode auf

Da traf Mitte Juli ein Breve Seiner Heiligkeit an die Signoria ein, in welchem dem Wiederkehrenden völlige Verzeihung, persönliche Sicherheit und die früher erfahrene apostolische Huld feierlich versprochen wurde[1]). Soderinis erstaunliche Antwort lautete, Michelangelo sei dermassen eingeschüchtert, dass man ihn auch jetzt noch nicht bewegen würde, sich dem Willen des Papstes zu unterwerfen, wenn nicht sein alter Gönner, der Kardinal von Pavia, sich mit eigenhändiger Unterschrift für seine persönliche Sicherheit verbürge[2]).

Es ist wahrhaftig ein Zeichen unendlicher Wertschätzung, dass Julius auch jetzt noch nicht die Geduld verlor, dass er trotz der Halsstarrigkeit des Gekränkten, trotz seiner schweren politischen Sorgen auch im Feldzug gegen Bologna noch seine Bemühungen fortsetzte. Alidosi, auf dessen Wort Michelangelo mehr vertraute als auf ein Breve des Papstes, bahnte endlich die Vermittlung an, und schon am 31. August wurde in Florenz ein Empfehlungsbrief für Michelangelo an den Kardinal aufgesetzt, den dieser sich bereit erklärt hatte, selbst zu überbringen[3]). Aber die Kriegsoperationen machten die Abreise des Meisters unmöglich, bis endlich am 21. November — zehn Tage nach der Einnahme von Bologna — ein Schreiben Alidosis eintraf, dass der Papst den Bildhauer in Bologna erwarte, um ihn mit neuen Aufträgen zu ehren[4]). „Wir wollen deinetwegen keinen Krieg anfangen“, sagte Soderini zu Michelangelo, der noch immer zögerte; „mache dich bereit, zurückzukehren[5]).“

Versöhnung in Bologna

„So wurde ich denn gezwungen, mit dem Strick um den Hals nach Bologna zu gehen und ihn um Verzeihung zu bitten“, schrieb der Meister viele Jahre später an seinen Freund Fattucci[6]). Der Empfang schien seinen hartnäckigen Widerstand rechtfertigen zu wollen. „Statt zu uns zu kommen, hast du gewartet, bis wir zu dir kamen“, rief der Überwinder der Bentivoglio dem Eintretenden entgegen, und finstere Zorneswolken lagerten auf seiner Stirn. Sie entluden sich zum Glück sehr schnell auf einen übereifrigen Fürsprecher, und dann brach auf einmal das alte Wohlwollen für den schwer Gekränkten wie Sonnenglanz hervor. Freundlich, wie er einst als Grosspönitenziar die Schuldigen entsündigt hatte, verzieh er dem reuig vor ihm Knieenden seine Übereilung und verhiess einen neuen glänzenden Auftrag: eine Riesenstatue des Papstes sollte in Bronze gegossen werden und als Wahrzeichen der Unterwerfung Bolognas über dem Hauptportal von San Petronio Aufstellung finden. „Was wird sie kosten?“ fragte der haushälterische Fürst. „Tausend Dukaten“, lautete Michelangelos Antwort, aber der Bronzeguss sei nicht sein Handwerk, und er könne für nichts einstehen. „So geh' und arbeite und giesse sie so oft, bis sie

Grund von Vasari (Lemonnier) XII, 347 seinen Regesten eingefügt hat, ist mehr als zweifelhaft. Die Angabe stützt sich auf ein Dokument bei Frediani, Ragionamento p. 34 Doc. III, aus dem aber Michelangelos Gegenwart in Carrara keineswegs hervorgeht.

1) Nur eins von drei Breven, von denen Condivi, Vasari und auch Michelangelo (Milanesi Lettere p. 493) reden, hat sich erhalten. Es ist bis dahin nur von Bottari, Lettere Pittoriche, abgedruckt worden III, 472. Vgl. Anhang II der Dokumente.

2) Gaye, Carteggio II, 83, n. XXIX.

3) Gaye, Carteggio II, 85, n. XXXI.

4) Gaye, Carteggio II, 91, n. XXXVI.

5) Condivi ed. Frey p. 76. Brief Michelangelos bei Milanesi, Lettere p. 493.

6) Milanesi, Lettere p. 427.



Abb. 67 PORTRÄT MICHELANGELOS
NACH DER FEDERZEICHNUNG VON B. PASSAROTTI
IM GROSSHERZOGLICHEN SCHLOSS ZU WEIMAR

gelingt," rief der Papst, „und wir werden dir soviel geben, dass du zufrieden sein wirst[1])." Man kann wohl sagen, dass selten die Mächtigen der Erde den Genius geehrt haben wie Julius II., dass selten dem Schwächeren von dem Stärkeren menschliche Verirrungen grossmütiger verziehen wurden.

Besuch des Papstes in Michelangelos Werkstatt

Zwei Monate später, am 29. Januar 1507, suchte der Papst den wieder zu Gnaden angenommenen Meister in seiner Werkstatt auf, sah ihm bei der Arbeit zu, drückte sein Wohlgefallen aus und verkehrte mit ihm so vertraulich wie sonst[2]). „Spendet diese Hand Segen oder Fluch"? fragte er scherzend, auf die dräuend erhobene Rechte des Thonmodells deutend. „Sie mahnt dies Volk, heiliger Vater, weise zu sein", lautete Michelangelos schlagfertige Antwort, der im Verkehr mit dem Papst den freien, zwanglosen Ton wiedergefunden hatte[3]). Er betrachtete diesen Gnadenbeweis als den Wendepunkt seines Geschickes; neue Hoffnungen erfüllten seine Brust, nachdem er monatelang unter dem Druck

[1]) Condivi ed. Frey p. 78 und Vasari VII, 169 erzählen diese Vorgänge ziemlich übereinstimmend. Auch Michelangelo gedenkt ihrer in den beiden Briefen an Fattucci. (Milanesi Lettere 427 und 429.)

[2]) Brief Michelangelos vom 1. Februar 1507 an seinen Bruder Buonarroto, in zwei Redaktionen erhalten. Vgl. Milanesi, Lettere p. 65 und 67. Das Wachsmodell für den Guss war erst Ende April vollendet. Vgl. den Brief an Giovan Simone vom 28. April 1507.

[3]) Condivi ed. Frey p. 80.

des päpstlichen Zornes nicht gewagt hatte, sein Haupt zu erheben[1]). „Mir scheint, wir haben tausendfachen Grund, Gott zu danken," schrieb er am ersten Februar an seinen Bruder Buonarroto nach Florenz; „ich bitte Euch, vergesst es nicht und betet auch für mich."

Vollendung und Aufstellung der Statue

Sechzehn Monate arbeitete Michelangelo an der Bronzestatue des Rovere-Papstes Tag und Nacht mit höchster Anspannung aller seiner Kraft. Mit Gleichmut ertrug er selbst das Misslingen des ersten Gusses[2]) und dankte Gott, als der zweite endlich gelang[3]). Seine Gehilfen erwiesen sich als unzuverlässig[4]), die Sommerhitze überstieg alle Begriffe[5]), der Mangel an jeder Bequemlichkeit in der ärmlichen Werkstatt neben San Petronio war so gross, dass der Meister und seine Arbeiter zu vieren nur über ein einziges Bett verfügten[6]). Von Monat zu Monat musste er seine Rückkehr nach Florenz verschieben[7]), und als das Werk endlich vollendet war, hielt ihn der Wille des Papstes noch wochenlang in Bologna fest, damit er auch die Aufstellung überwache[8]).

Am Abend des 21. Februar 1508 wurde endlich in einer marmornen Kapelle über dem Hauptportal von San Petronio das majestätische Erzbild den Blicken des jubelnden Volkes enthüllt: „Ein wahrhaft bewunderungswürdiges Werk," lautete der offizielle Bericht über das Ereignis an die Bologneser Gesandten in Rom, „den antiken Statuen Roms vergleichbar und würdig, das geheiligte Bild des Papstes darzustellen[9])," den man thronend in Mantel und Tiara erblickte, die Schlüssel in der Linken, die Rechte segnend erhoben.

Schon Martin V. hatte seine sitzende Marmorstatue in den Mailänder Dom gestiftet, wo sie noch heute im Chor erhalten ist; ein Erzbild des thronenden Papstes hatte auch Antonio Pollajuolo über dem Grabmal Innocenz VIII. ange-

[1]) „Quasi ascoso (nascosto) per paura", drückt Michelangelo sich selber aus. (Milanesi, Lettere p. 429.)

[2]) Brief an Buonarroto vom 6. Juli 1507. Dieser Brief ist charakteristisch für Michelangelos edlen Charakter. Er nimmt den Meister Bernardino, dem der Guss missglückt war, in Schutz, und es entschlüpft ihm kein Wort der Klage oder Entmutigung (Milanesi, Lettere p. 79). Die zahlreichen Briefe an den Bruder aus Bologna, die sich erhalten haben, sind sehr ruhig und fast fröhlich im Vergleich zu den bitteren Klagen des Meisters in den nächsten Jahren, als er die Sixtina-Decke malte.

[3]) Milanesi, Lettere p. 81.

[4]) Milanesi, Lettere p. 8 und p. 65. Lapo und Ludovico erfuhren ein ähnliches Geschick wie Michelangelos Gehilfen in der Sixtina — übrigens wohlverdienter Weise, denn Lapo suchte den Meister zu betrügen, wie er selbst ausführlich erzählt hat.

[5]) Milanesi, Lettere p. 84: e ècci istati caldi che mai più credo che al mondo fussino. El vino ci è caro come costà, ma tristo quant' e'può, e similmente ogni altra cosa i'modo che é' ce' è un cativo essere, e a me par mille anni di venirne.

[6]) Milanesi, Lettere p. 61 u. 62.

[7]) Milanesi, Lettere p. 149. Schon am 2. Mai 1507 schrieb er an den Bruder Giovan Simone, er hoffe in zwei Monaten in Florenz zu sein.

[8]) Milanesi, Lettere p. 91. Trotzdem scheint Michelangelo in Bologna glücklich gewesen zu sein. Er dichtete damals! Die Statue des Papstes wurde zerstört; ein Gedicht an ein schönes Bologneser Mädchen, nach dem 24. Dezember 1507 verfasst, hat sich erhalten! Vgl. Frey, Dichtungen p. 6, VII u. 307, VIII.

[9]) B. Podestà, Notizie intorno alle due statue erette in Bologna a Giulio II p. 7. Genauerer Abdruck des Dokumentes bei Gozzadini, Di alcuni avvenimenti in Bologna in den Atti e memorie della R. Dep. di Storia patria per la Romagna III Serie 4 (1885—86) p. 157.

bracht. Aber der Vorgang, über dem Haupteingang eines Domes, wo das Auge nach den Bildern der Heiligen und Symbolen des Glaubens suchte, eine profane Porträtgestalt anzubringen, hatte nur in der Kolossalstatue des Apostelfürsten über dem Portal der ehrwürdigen Petersbasilika seinesgleichen[1]). Und gerade Julius, von dem man sagte, er habe die Schlüssel Petri mit dem Schwert des Paulus vertauscht, konnte einen solchen Vergleich nicht wohl bestehen[2]). Überdies wusste jedermann, dass die grosse Glocke vom Turm des zerstörten Bentivoglio-Palastes das Metall für das Erzbild des Papstes geliefert hatte[3]). Welche Verwegenheit, ein Denkmal menschlichen Triumphes an geweihter Stätte anzubringen und welch ein böses Omen zugleich!

Zerstörung der Julius-Statue

Kaum vier Jahre später, am 30. Dezember 1511, wurde das einzige wirklich treue Abbild eines lebenden Menschen, das Michelangelo jemals in Marmor oder Erz geschaffen hat, von seiner stolzen Höhe herabgestürzt. „Eins der schönsten Denkmäler, die Italien besass, ja die ganze Christenheit und die ganze Welt“, sagt ein gleichzeitiger Chronist[4]). Der Meister hat die Zerstörung dieser Statue, die ihm an materiellem Gewinn nur wenige Dukaten eingebracht hatte[5]), an ideellem Wert aber für ihn die Unsterblichkeit bedeutete, in seinen erhaltenen Briefen nur einmal lakonisch erwähnt[6]). Er scheint die Nachricht, dass er zwei Jahre seines Lebens umsonst gearbeitet hatte, gleichmütig hingenommen zu haben. Seine Schöpfungen verloren für ihn jegliches Interesse, sobald er sie aus der Hand gegeben hatte; das Gegenwärtige und Zukünftige allein bewegte seinen unablässig schaffenden Geist, nicht das Vergangene. Und doch hatte er selbst gesagt, dass es ein riesengrosses Werk gewesen war, und dass er nicht glaube, dass sein Leben ausreichen würde, trüge man ihm auf, noch einmal eine solche Statue zu giessen[7])!

Der Zorn des Papstes über die Zerstörung seiner Statue

Julius dagegen fühlte sich in seiner menschlichen und hohenpriesterlichen Würde aufs tiefste verletzt. Er hat es den Bolognesen nie vergeben können, dass sie sein herrliches Geschenk so schmählich missachtet hatten, dass sie dies Wunderwerk der Kunst zerstört hatten, welches sie hätten ehren sollen

[1]) Dionysius, Sacrarum Vet. Vat. Crypt. Monumenta I p. 21, Tav. IX.

[2]) Paris de Grassis (Cod. Corsinianus 983 — 38. G. 9 — p. 122) berichtet, dass Julius im Spätherbst 1512 die Absicht aussprach, auch in S. Paolo ein feierliches Hochamt abzuhalten, weil man nicht allein dem h. Petrus für die Erfolge zu danken habe, sondern auch Paulus „qui pingitur cum ense, ut extinguat haereses et scismata“.

[3]) Podestà a. a. O. p. 13.

[4]) Podestà a. a. O. p. 24.

[5]) Briefe an Fattucci bei Milanesi p. 427 u. 434.

[6]) Milanesi, Lettere 491: „dipoi mi tenne a Bologna due anni a fare il Papa di bronzo che fu disfatto.“ Den furchterweckenden Eindruck, welchen das Erzbild auf die Zeitgenossen machte, schildert Piero Valeriano wie folgt:

Quoquo tam trepidus fugis viator;
Ac si te Furiaeve, Gorgonesve
Aut acer Basiliscus insequantur?
— Non hic Julius — at figura Julii est!

Vgl. Duppa, The life of Michel Angelo Buonarroti. (London 1807) p. 48.

[7]) Brief an Buonarroto (Milanesi, Lettere p. 88) vom 10. November 1507: „O durata tanta fatica e duro, che se io n'avessi a rifare un'altra, non crederrei che la vita mi bastassi, perchè è stato una grandissima opera.“

wie die Athener das Götterbild des Phidias. Der stolzeste und siegreichste der Päpste hat die wohlverdiente Lehre nie vergessen, welche ihm die Bentivoglio gaben, als sie ein Bild Gott Vaters an Stelle seiner Statue anbringen liessen, mit der Aufschrift: SCITOTE QUONIAM DEUS IPSE EST DOMINUS[1])! Er konnte sich nicht beruhigen, als er vernahm, der Herzog von Ferrara habe die Trümmer seines Erzbildes zum Guss einer riesigen Kanone erworben und wolle sie „La Juliana" nennen[2]). Er stöhnte vor Zorn und Schmerz, als ihm hinterbracht wurde, man habe in Ferrara die zerstückelten Gliedmassen des Riesenleibes und das abgebrochene Haupt in schmachvollem Triumph durch die Strassen gefahren, und Hippolyt von Este — ein Kardinal der heiligen römischen Kirche! — habe verächtlich ausgespieen, als die traurigen Trophäen der ruchlosen That an seinem Fenster vorübergeschleift wurden[3]).

Der Kolossalkopf der Statue wurde noch lange in der Kunstsammlung der Herzöge von Ferrara bewahrt[4]). Heute ist er verschollen, und kein einziges Abbild, keine einzige Studie ist von dem Werke Michelangelos erhalten, durch welches er seine Versöhnung mit dem „Pontefice terribile" besiegelte. Nur die Moses-Statue in San Pietro in Vincoli kündet noch den gewaltigen Geist, der das Erzbild von Bologna beseelt haben muss, und lässt uns die Grösse des Verlustes ermessen.

[1]) Podestà a. a. O. p. 22.

[2]) „De la imagine quasi è impossibile cavarli di testa, che non sia sta fatta una artigliaria nominata la juliana; pur quando li dissi che la Sa. Marchesa scriverà a V. S. chel Sr Duca volea far fare una imagine di Papa Julio et ponerla nella piazza, restassimo d'accordo et sua Santità entrò in una gran risata." Vgl. G. Campori, Michelangelo e Alfonso I d'Este in den Atti e memorie delle RR. deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia N. Ser. Vol. VI parte I [1881] (anno accademico 1879—80) p. 131.

[3]) Campori a. a. O. p. 130 . . . . „qual il Papa imputa esser stato alla fenestra a vederla condur dentro et haverla consputata." — Zahlreiche Epigramme auf das tragische Geschick des Meisterwerkes Michelangelos von zeitgenössischen Dichtern haben sich im Staatsarchiv von Modena erhalten. Campori a. a. O. p. 132 hat eins derselben abgedruckt:

JULII STATUA IN TORMENTUM CONFLATA.
Julus eram subijt rigor ille in viscera notus,
Esseque tormentum me mea fata iubent
Et natura prior manet, et furor insitus olim.
Unum dissimile est, mollior artefice.

Ein anderes giebt A. Cappelli in seiner Vorrede zu den Lettere di Lodovico Ariosto. 3a ed. Milano 1887, p. LVIII.

[4]) Vasari VII, 172. Campori a. a. O. p. 132.



ORNAMENTALES MOTIV VOM CHORGESTÜHL IN SAN PIETRO BEI PERUGIA



ORNAMENTALES MOTIV VOM CHORGESTÜHL IN SAN PIETRO BEI PERUGIA

Zurückberufung Michelangelos nach Rom

KAPITEL III • • DER NEUE AUFTRAG, DIE SIXTINADECKE AUSZUMALEN. VORBEREITUNGEN, GEHILFEN UND GERÜSTE

Während die Volkswut in Bologna in wenig Tagen zu Grunde richtete, was der Genius in langem, qualvollem Kampf der toten Masse abgerungen hatte, war Michelangelo längst in Rom an der Arbeit, sich selbst und seinem Herrn ein neues Ruhmesdenkmal zu setzen — aere perennius! Als er Anfang März 1508 nach Florenz zurückgekehrt war, hatte er noch gehofft, dort länger zu verweilen. Er mietete ein Haus auf ein Jahr[1]) und setzte wahrscheinlich die Arbeit an den zwölf Aposteln fort, für welche er sich einst so feierlich seinen Landsleuten verpflichtet hatte. Aber er hatte kaum begonnen, als von Rom ein neues Breve Sr. Heiligkeit anlangte, welches den Meister in den Dienst des Papstes zurückberief[2]). Und er hatte diesmal keinen Grund zu zögern, um so mehr, als er immer noch den Gedanken nicht aufgegeben hatte, das Grabmal ausführen zu können, an welches er schon ein volles Jahr rastloser Thätigkeit gewandt hatte. Vergebliche Hoffnung! Sein neuer Aufenthalt in Rom begann unter den unglücklichsten Konstellationen, und seine verzweifelten Anstrengungen scheiterten an dem harten Sinn des Papstes und den Intriguen seiner Feinde. „Meine ganze Jugend habe ich verloren, während ich an dies Grabmal gefesselt war", schrieb Michelangelo noch nach Jahren in bitterer Rückerinnerung an alles, was er erlitten hatte im heissen, nutzlosen Kampf um die Verwirklichung des wunderbarsten Phantasiegebildes, das je ein Bildhauer erdacht hat[3]). Hatte man ihm nicht selbst einen grossen Teil der Marmorblöcke gestohlen, die seit seiner Flucht obdachlos auf dem Petersplatze liegen geblieben waren[4])? War nicht inzwischen Giuliano da Sangallo, der einzige Zeuge der Versprechungen des Papstes, der einzige Ver-

[1]) Gaye II, 477. Vgl. Thode, Michelangelo-Regesten p. 350.

[2]) Pier Soderini schrieb am 30. Juni 1508 an Giovanni Ridolfi: Il Davit, del quale scrivete per le vostre, si truova imperfecto *per essere stato levato da qui mich. lagnolo, scultore; per uno breve del sommo pontefice.* Vgl. Gaye II p. 101.

[3]) Milanesi, Lettere p. 490 und 493.

[4]) Unter denen, die sich an Michelangelos Eigentum, das schutzlos an der Ripa grande lag, vergriffen, befand sich auch Agostino Chigi. Vgl. Frey, Briefe 201; Milanesi, Lettere 427. Man scheint aber von Chigi die Bezahlung des Marmors verlangt zu haben. Der Sienesische Handelsherr kann kein Freund Michelangelos gewesen sein, „quod partes Raphaelis omnino defenderet", sagt Fabio Chigi in seiner Lebensbeschreibung des Ahnherrn. Vgl. Cugnoni, Agostino Chigi im Arch. della soc. Rom. II (1879) p. 61.

traute, den er besessen hatte, durch Bramante vom römischen Hofe verdrängt worden[1])?

Neue Intriguen Bramantes

Bramante, der Architekt von St. Peter, war damals mächtiger als je und nur noch feindseliger gesonnen, als er sah, dass Michelangelo die volle Gunst Seiner Heiligkeit wieder gewonnen hatte. Er änderte sofort seine Taktik, als er erkannte, dass Julius entschlossen war, den verhassten Rivalen in Rom zu beschäftigen. Hatte er früher den Papst zu überzeugen gesucht, dass Michelangelo sich nie entschliessen werde, Hand an die Deckenmalerei der Sixtina zu legen, weil er dessen Rückkehr nach Rom überhaupt zu hintertreiben hoffte[2]), so drängte er jetzt die Angelegenheit absichtlich in den Vordergrund. Er wusste genau, dass Michelangelo mit ganzer Seele an der Ausführung des Julius-Denkmals hing, und dass er die neue, schwierige und gefahrvolle Aufgabe hasste. Musste es ihm nicht gelegen sein, den Bildhauer als Maler zu beschäftigen, weil er dann nach menschlicher Voraussicht weit Geringeres leisten würde? Und selbst wenn das schwere Werk gelingen sollte, würde es dem Meister nicht die Ehre bringen wie das Grabmonument mit seinen vierzig Marmorfiguren.

Das waren seine geheimen Gedanken, als er dem ungestümen Priesterkönige das Grabmal zu verleiden suchte. Sie mögen uns heute unedel und gehässig erscheinen; Bramante aber und seine Zeitgenossen nahmen keinen Anstoss an einer Moral, die sich selbst und die Freunde nach Kräften zu fördern, dem Feinde aber zu schaden suchte, wo es möglich war. Seine Worte dem Papst gegenüber werden freilich ganz anders gelautet haben. Hier sprach er immer wieder von dem bösen Omen eines Grabdenkmals, von welchem ja auch niemand sagen konnte, wo es aufzustellen sei; hier rühmte er des Papstes allgemein bekannte Pietät gegen seinen Oheim Sixtus und sprach begeistert von dem glänzenden Projekt, den Ruhmestempel des Rovere-Geschlechtes von Michelangelos Hand mit Deckengemälden schmücken zu lassen[3]). Es war überdies nicht schwer, den Papst für einen neuen Schmuck der Palastkapelle einzunehmen. Scheint er doch nach der Rückkehr Michelangelos selbst nicht mehr an die Ausführung seines Monumentes gedacht zu haben[4]). Nichts ist bezeichnender für die gewaltsame Art, mit welcher dieser Fürst seine Werkzeuge behandelte, als dies Verfahren gegen Michelangelo. Der Meister hat es selbst einmal ausgesprochen, welche empfindlichen materiellen Verluste er erlitten hatte,

[1]) Vgl. C. v. Fabriczy, Giuliano da Sangallo im Jahrb. der K. Pr. Kunstsammlung 1502, Beiheft p. 10. Regesten der Jahre 1507 und 1508.

[2]) Vgl. den Brief des Pietro Rosselli, zuerst gedruckt bei Gotti I 46, im Anhang II. Vgl. auch Thode, Michelangelo I, 215, der den Verlauf der Dinge psychologisch ganz ebenso erklärt.

[3]) So stellen Condivi ed. Frey p. 82 und Vasari VII p. 172 den Verlauf der Angelegenheit ziemlich übereinstimmend dar. Auch Benedetto Varchi: Orazione funerale . . . . nelle essequie di Michelagnolo Buonarroti. Firenze 1564, p. 20, sah in der Übertragung der Sixtina-Malereien eine Falle für Michelangelo, „che era modestimo, e conosceva ottimamente ciò essergli procurato più per invidia che per altro pensandosi che egli non dovesse riuscire, nè potesse stare à petto di Raffaello da Urbino accettò il partito". Vgl. auch Müntz, Les historiens et les critiques de Raphael, Paris 1883, p. 21. Diesen gleichzeitigen Zeugnissen gegenüber ist die Annahme Justis (Michelangelo p. 11) nicht haltbar, dass die ganze Intrigue Bramantes eine Fabel sei und Giuliano da Sangallo die Ausmalung der Sixtina-Decke vorgeschlagen habe.

[4]) „Non volse ancora papa Julio che io facessi la sepultura." Milanesi, Lettere 427.

als er, um dem Papst zu dienen, die grossartigen Aufträge seiner Vaterstadt im Stich liess[1]). Durch den Guss der Bronze-Statue in Bologna hatte er viereinhalb Dukaten verdient! Acht Monate hatte er in den Bergen Carraras Marmorblöcke aushauen lassen: nun lagen die erlesenen Stücke nutzlos auf dem Petersplatze oder wurden gar von anderen verarbeitet. Michelangelo musste jedesmal an diesen Trümmern seiner Hoffnungen vorüberschreiten, wenn er von seiner Werkstatt in den Vatikan ging. Der Sinn des Papstes war so hart wie diese Steine. Er brach dem Bildhauer, den ganz Italien als unvergleichlich pries, alle gegebenen Versprechungen und übertrug dem Maler, der sich noch niemals in der Freskotechnik versucht hatte, die schwierigste Aufgabe, die überhaupt auszudenken war. Allerdings lag auch in diesem Auftrag ein Vertrauen ohne Grenzen. Julius, der Menschenkenner, wusste wohl, dass dieser Mann vollbringen konnte, was er wollte, — er hatte nur noch eins zu lernen, den eigenen Willen dem des Papstes unterzuordnen.

Michelangelo giebt nach

Michelangelo war klug genug, die Anschläge Bramantes zu durchschauen, aber er täuschte sich, wenn er meinte, die feindlichen Mächte erfolgreich bekämpfen zu können. Er sträubte sich, wie er nur konnte. War es nicht grausam, ihm das Grabmal zu entreissen? War es nicht lächerlich, einen Bildhauer als Maler beschäftigen zu wollen und ihm eine Aufgabe zuzumuten, die in Vergangenheit und Gegenwart nicht ihres gleichen hatte und wenigstens eine jahrelange Übung in der Freskotechnik voraussetzte[2])? Würde nicht Raffael die Sache viel besser machen können, er, der eben als neuer Stern von seinem Landsmann Bramante am römischen Hofe eingeführt worden war[3])? Es fehlte wenig, und der Zorn Seiner Heiligkeit hätte sich aufs neue auf den verzweifelten Künstler entladen[4]). Da gab er endlich nach. Er hatte mühsam zu schweigen gelernt, und er wollte seinen Feinden keine neuen Triumphe bereiten. Aber sie sollten seine Rache fühlen, und diese Rache sollte die edelste sein, die er nehmen konnte. Nachdem er sich einmal dem Willen des Papstes unterworfen hatte, war er auch entschlossen, alle Geister zu beschwören, die seinem Genius gehorchen mussten. Dies Werk, das ihm der Hass bereitet hatte, umschloss er je länger desto mehr mit der ganzen Inbrunst seiner Liebe. Es wurde die Zufluchtstätte aller seiner Gedanken, der Trost seiner Sorgen und Seelenkämpfe, die Hoffnung langer, stiller, entsagungsvoller Jahre. Dies Werk in ewig schöner Vollendung sollte ihn hinaufführen auf die einsame Höhe des Ruhmes, wo ihn der Neid nicht mehr erreichen konnte; es sollte wie ein Abgrund sein, der sich zwischen ihm und seinen Feinden aufthat.

Michelangelos Verhältnis zu Alidosi

Schon nach der Flucht aus Rom und dann wieder während seines Aufenthaltes in Bologna war Michelangelo zum Kardinal von Pavia in nähere Beziehungen getreten. Der allmächtige und allgemein verhasste Günstling des Papstes scheint vor der edlen, männlichen Natur Michelangelos eine scheue

[1]) In dem Brief an Fattucci (Milanesi, Lettere 426). Vgl. Anhang II.

[2]) „E questa è la dificultà del lavoro, e ancora el non esser mia professione," schreibt er noch am 27. Januar 1509 verzweifelt an seinen Vater nach Florenz. Vgl. Milanesi p. 17 und Anhang II.

[3]) Wenn Condivis Angabe (ed. Frey 84) auf Wahrheit beruht, so muss sich Raffael schon Ende April 1508 in Rom befunden haben.

[4]) Condivi ed. Frey, p. 84.

Ehrfurcht empfunden zu haben. Er hatte seit Jahren die Verhandlungen zwischen Papst und Künstler geführt und zwischen den beiden Feuerköpfen versöhnend und vermittelnd gewirkt. Die Rückkehr Michelangelos an den Hof war schliesslich nur durch ihn zu stande gekommen[1]); er hatte auch das Erlösungswort gesprochen, welches dem Künstler nach vollbrachter That den Aufbruch von Bologna gestattete[2]). Ein Freund des Giuliano da Sangallo, den er in seinem Palast in Rom und am Bau seines Jagdschlosses, der Magliana, beschäftigt hatte[3]), scheint er seine Gunst schon früh auf den jüngeren Landsmann Sangallos übertragen zu haben, der wohl zu stolz war, sich des Kardinals zum Schutz gegen seine Feinde zu bedienen, aber auch zu klug, um sich die Gunst des allmächtigen Mannes nicht zu erhalten[4]). Von den zahlreichen Briefen, die zwischen Michelangelo und Alidosi gewechselt wurden, hat sich nur ein einziger erhalten. Er wurde am 3. Mai 1510 von Ravenna aus geschrieben[5]), und der Kardinal von Pavia ist der erste von den geistlichen Würdenträgern gewesen, der dem Meister gegenüber den Ton einer fast demütigen Bewunderung anschlug, wie man ihn später allgemein dem „göttlichen" Michelangelo gegenüber gebrauchte, wenn man irgend einen Rat in Kunstangelegenheiten oder ein Blatt von seiner Hand zu erlangen suchte. Alidosi bittet um die Ausführung eines Freskogemäldes der Taufe Christi in seiner eben vollendeten Kapelle der Magliana[6]). Er kennt die grossen und ernsten Beschäftigungen des Meisters, aber er glaubt doch die Bitte wagen zu dürfen, da er selbst für Michelangelo zu jedem Dienst bereit sei. Jedenfalls würde er ein Werk von seiner Hand, „des Fürsten unter den Malern und Bildhauern", höher schätzen als das ganze Gebäude und sich dafür dem Meister auf immer verpflichtet fühlen.

Alidosi als Vermittler in der Sixtina-Angelegenheit

Der Kardinal von Pavia hat endlich auch als Vermittler in der Sixtina-Angelegenheit eine bedeutsame Rolle gespielt. Er scheint es gewesen zu sein, der Michelangelos gerechten Zorn besänftigte, der in die Seele des verzweifelten

[1]) Vgl. den Briefwechsel Alidosis mit der Signoria von Florenz bei Gaye, Carteggio II p. 83, p. 85, p. 91 und p. 93. Mit einem dringenden Empfehlungsschreiben der Signoria an Alidosi ging Michelangelo endlich nach Bologna. Vgl. oben p. 149.

[2]) Am 21. Dezember 1507 sandte Michelangelo einen wichtigen Brief an Alidosi durch den Bruder Buonarroto (Milanesi, Lettere 89), der von diesem schon am 24. expedirt wurde. (Frey, Briefe 4.) Am 18. Februar 1508 schrieb Michelangelo wieder an Alidosi (Milanesi p. 91) und bat um seine Entlassung aus Bologna.

[3]) Fabriczy, Regesten des Giuliano da Sangallo a. a. O. p. 10 an. 1504.

[4]) „Il più intimo del papa" nennt ihn P. Cappello, der venezianische Gesandte, in einer Relation vom 1. April 1510. Vgl. Albèri, Relazioni u. s. w. III, 20.

[5]) Der ausserordentlich sorgfältig und deutlich geschriebene Brief mit der eigenhändigen Unterschrift des Kardinals von Pavia wurde zuerst von Daelli p. 14 publiziert. Das Original befindet sich seit kurzem in der Sammlung Hertz in Rom. An der Richtigkeit des Datums, gegen welches Frey (Regesten p. 99 n. 57) Bedenken erhoben hat, ist nicht zu zweifeln.

[6]) Grundriss und Malereien der Kapelle hat Gruner: I freschi della Villa Magliana di Raffaelle d'Urbino im Jahre 1847 mit Text von E. Plattner herausgegeben. Vergl. ferner über die Magliana das Bullarium Basilicae Vaticanae II, 383 Anm. c. und die Zeitschrift Buonarroti I, 144, wo eine Inschrift abgedruckt ist, die in der Magliana über mehreren Architraven noch die Thätigkeit Alidosis bezeugt: F · CAR · PAPIEN · JVLII · P · M · ALVMNVS · Im Auftrag Alidosis wurden hier auch um 1510 von einem umbrischen Meister die Fresken (Apollo mit den neun Musen) gemalt, welche heute im Konservatorenpalast bewahrt werden. Vgl. Arch. stor. dell'arte (1889) II p. 451.

Mannes neue Hoffnungsstrahlen fallen liess. Am 10. Mai 1508 wurde der erste Vertrag zwischen dem Papst und Michelangelo rechtskräftig abgeschlossen. Wieder war es Alidosi, der eigenhändig für die Ausmalung des Gewölbes der Sixtus-Kapelle die Bedingungen aufsetzte, welche dann von Michelangelo unterzeichnet worden sind, nachdem er fünfhundert Dukaten als Anzahlung erhalten hatte[1]). Dass sein Schmerz über das preisgegebene Grabmal noch immer lebendig war, beweist das eine Wort „scultore", welches er in einer gleichzeitigen Aufzeichnung der Thatsache hinter seinen Namen setzte. So hatte ihn das Schicksal gegen seinen Willen zum Maler gemacht! Aber als Bildhauer unterzeichnete sich der Meister damals in jedem seiner Briefe, als „Bildhauer Seiner Heiligkeit unseres Herrn" wurde er von anderen angeredet[2]), und als „sculptor" erhielt er auch noch am 10. Dezember 1537 das römische Ehrenbürgerrecht[3]). Man gewinnt den Eindruck, er habe damals noch die Malerei als Profession verachtet und seinen Beruf allein in der edleren Kunst gefühlt, den Marmor bildend zu beseelen. Als Erbe Donatellos liess er sich gerne ansprechen, aber nicht als Genosse der zahllosen Maler, die sich damals in Florenz und Rom den Rang streitig machten[4]).

Alle diese Erwägungen zu beschwichtigen und den Stolz des Florentiner Edelmannes zu dämpfen, der Wert darauf legte, sein Geschlecht von den Grafen von Canossa ableiten zu können, war den Bemühungen des Kardinals von Pavia endlich gelungen[5]). Freude an der Kunst, die er mit so vielen Grossen seiner Zeit geteilt hat, vielleicht auch persönliches Wohlwollen für Michelangelo und vor allem der Wunsch, sich dem Papst gefällig zu zeigen, mögen die Beweggründe des warmen Interesses gewesen sein, welches der vielgeschmähte Mann an der Angelegenheit nahm. Seltsam ist die Fügung gewiss, dass die Namen Alidosis und Michelangelos in einem der wichtigsten Dokumente neuerer Kunstgeschichte nebeneinander auf demselben Blatt zu lesen waren[6]). In dem einen sahen die Zeitgenossen den Inbegriff aller Laster

[1]) Zuerst gedruckt von Milanesi, Lettere 563. Vgl. Anhang II.

[2]) Vgl. den Brief des Scarpellino Matteo di Michele bei Frey, Briefe p. 5.

[3]) Atti dell' Accademia de' Lincei Ser. II. Vol. I, 333. Vgl. Steinmann, Wohnung und Werkstatt Michelangelos in Rom, in der Deutschen Rundschau 1902 p. 286. Erst viel später als hochberühmter Mann unterschrieb der Meister seine Briefe nur Michelagniolo Buonarroti und verbat sich auch bei anderen die Bezeichnung „scultore". Vgl. den Brief an den Neffen Lionardo vom 14. April 1543 (Milanesi p. 172), wo es heisst: „e quando mi scrivi, non far nella sopra scritta Michelagniolo Simoni, nè scultore; basta dir: Michelagniol Buonarroti; che cosi son conosciuto qua: e cosi n'avisa il prete." Michelangelo durfte sich wohl mit Recht jede nähere Bezeichnung seines Namens verbitten, als sein Ruhm Italien erfüllte.

[4]) Milanesi p. 225. Brief an Lionardo vom 2. Mai 1548: „Al prete di che non mi scriva più a Michelagnolo scultore, perchè io non ci son conosciuto se non per Michelagniolo Buonarroti, e che se un cittadino florentino vuol far dipigniere una tavola da altare, che bisognia che e' truovi un dipintore: che io non fu mai pittore ne scultore, come chi ne fa bottega.

[5]) Vgl. Milanesi p. 197: Noi siam pure cittadini discesi di nobilissima stirpe. Vgl. über Michelangelos Beziehungen zu den Conti di Canossa: Daelli p. 21, Gotti I, 4 und Campori (Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi, Modena 1855, p. 100), welcher die Abstammung der Buonarroti von den Conti di Canossa mit entscheidenden Gründen bekämpft.

[6]) Dieser Kontrakt ist ebensowohl wie auch der spätere verloren gegangen. Die „altra allogazione" erwähnt Michelangelo in einem der Briefe an Fattucci. Vgl. Milanesi p. 430.

und Verbrechen, den anderen preisen wir noch heute als einen der edelsten Charaktere der Renaissance.

Das Aufschlagen der Gerüste

Nachdem die bittere Entscheidung gefallen war, durch die Michelangelo auf Jahre hinaus in die stille Palastkapelle Sixtus IV. verbannt wurde, während Bramante angesichts der Welt den Neubau der Peterskirche leitete, ging man dort ans Werk, die Vorbereitungen zu treffen. Es galt vor allem ein Gerüst zu konstruieren, welches die Fortführung der Gottesdienste in der Kapelle gestattete, dann aber auch entfernt werden konnte, ohne in den Mauern Spuren zurückzulassen. Bramante, der sein Ziel erreicht hatte, scheint seine Dienste angeboten zu haben[1]), aber Michelangelo lehnte sie ab und bewies dem Papst, dass die Vorschläge seines Architekten unausführbar seien. Begreiflicherweise sah er sich lieber von Freunden als von Feinden bedient, und so übertrug er die schwierige Aufgabe demselben Piero di Jacopo Rosselli[2]), der dem Papst vor zwei Jahren nach seiner Flucht aus Rom die Intriguen Bramantes aufgedeckt hatte. Condivi führt das wohlkonstruierte Gerüst für die Deckenmalerei der Sixtina als glänzenden Beweis dafür an, wie vollständig Michelangelo im Bauhandwerk die Details beherrschte. Er behauptet sogar, der vielerfahrene Bramante habe sich die Erfindung seines Rivalen zu nutze gemacht und später ähnlich konstruierte Gerüste beim Bau der Peterskirche benutzt[3]). Jedenfalls arbeiteten der Architekt und seine Gehilfen bei Herstellung des Sixtina-Gerüstes nach den Angaben und Zeichnungen des Meisters, der jetzt die höchste Eile hatte, sein Werk zu beginnen. Schon am 11. Mai 1508, einen Tag nach Abschluss des Vertrages mit Alidosi, begann Piero Rosselli seine Arbeit[4]), die sich zunächst auf den Laienraum der Kapelle beschränkt zu haben scheint[5]). Am 10. Juni, der Pfingstvigilie, verursachten seine Handwerker ein solches Getöse, dass der Gottesdienst unterbrochen werden musste. Julius selbst war nicht zugegen, und die Autorität des verzweifelten Ceremonienmeisters griff nicht durch. Erst als der Papst dem heiligen Kollegium zu Hilfe kam und nach-

[1]) Condivi (ed. Frey p. 194) erzählt ausführlich, dass Bramante vom Papst beauftragt war, das Gerüst auszuführen. Er habe die Balken in das Gemäuer der Decke hineingetrieben und untereinander mit Stricken befestigt. Michelangelo habe dann gefragt, wie man es anfangen wolle, diese Löcher zu schliessen, und Bramante sei die Antwort schuldig geblieben. Vasari (VII, 174) erzählt den Vorgang in ähnlicher Weise. Wenn überhaupt, so muss Bramantes Versuch schon vor dem 10. Mai 1508 stattgefunden haben. Die Stricke, die Bramante benutzt hatte, soll Michelangelo einem armen Teufel geschenkt haben, der aus dem Verkauf die Mitgift für zwei Töchter herausschlug. Ob hiermit auch ein Pagamento „pro nonnullis cordis ex canapatio“ in Zusammenhang zu bringen ist, das ein Florentiner, Domenico Manini, am 13. Oktober 1508 ausgezahlt erhielt, vermag ich nicht zu sagen. Vgl. Zahn, Notizie artistiche dall'archivio secreto Vaticano im Arch. stor. Ital. Ser. III, 6 (1867) p. 187. Vgl. Anhang II.

[2]) Milanesi, Lettere p. 563 und Anhang II.

[3]) Condivi ed. Frey p. 196. Auch Varchi in seiner Leichenrede preist Michelangelos Geschick in Steinwerkarbeiten. Vgl. Vasari VII, 178. Anm. 1.

[4]) Milanesi, Lettere p. 563 und Anhang.

[5]) Im September 1510 spricht Michelangelo in einem Brief an Ludovico davon, dass er noch die andere Hälfte des Gerüstes aufzurichten habe. Nun fing er ja seine Arbeit über dem Eingang an, und da zunächst die Gottesdienste in der Kapelle ihren Fortgang nahmen, so ist es einleuchtend, dass man das Gerüst im Presbyterium erst aufschlug, als es gebraucht wurde. Vgl. Milanesi, Lettere p. 31 und Anhang II.

einander zwei Kammerherren entsandte, hörte man auf[1]). Der Zwischenfall beweist, dass Michelangelo sich damals viel erlauben konnte, hatte doch der Papst noch grössere Eile als er selbst. So war denn am 27. Juli nicht nur das Aufschlagen des Gerüstes beendet, sondern Meister Piero hatte auch schon das Gewölbe darüber mit Mörtel und Kalkbewurf für die Aufnahme der Farben hergerichtet[2]).

Vorbereitungen und Korrespondenz mit den Seinigen in Florenz

Die Wochen und Monate, welche vergingen, ehe die Vorarbeiten in der Kapelle vollendet waren, sehen wir Michelangelo aufs eifrigste beschäftigt, seine Vorbereitungen zu treffen. Die Erfahrungen, welche er am Hofe Julius II. gemacht, hatten sein Vertrauen in die Ehrlichkeit der Römer erschüttert[3]); so wandte er sich für alles, was er brauchte, an die Seinigen nach Florenz. Wir danken es diesem Umstande, dass uns ein ungewöhnlich klarer Einblick möglich ist in die äusseren Begebenheiten, die das Zustandekommen des gewaltigen Werkes begleiteten. Die Abgeschiedenheit, in welcher er in Rom seine Tage verbrachte, und das Schweigen, welches er sich dort den Menschen gegenüber auferlegte, machten ihn überdies dem Vater und den Brüdern gegenüber beredter, als es sonst seine Art war. Zwar schweigt er völlig über seine künstlerischen Pläne und Absichten. Er spricht auch niemals über die Anfeindungen, die er am römischen Hofe zu erleiden hatte, und nur selten erwähnt er den Papst. Aber hier und da klingen Stimmungen an, hier und da vermögen wir Einblicke zu thun in die bittere Not seines äusseren Lebens, in den Ernst seiner Arbeit, in die Zweifelssorgen und Hoffnungsträume, welche die Seele des Schaffenden bewegten.

Francesco Granacci Vertrauter Michelangelos

An die Stelle Sangallos trat jetzt als Vertrauter Michelangelos Francesco Granacci[4]). Er war ein Jugendfreund des Meisters, mit dem er zusammen unter Bertoldos Leitung im Garten von San Marco gearbeitet hatte. Vasari schildert die Freundschaft beider Männer mit feinem psychologischem Verständnis[5]). Er rühmt Granaccis schrankenlose Hingabe an den vergötterten Freund, der seinerseits die Neigung des Landsmannes mit uneingeschränktem Vertrauen vergalt. Gewiss das beste, was der verschlossene Mann zu geben hatte, der sich durch Misstrauen und Menschenfeindschaft so manche Stunde seines Lebens verbittert hat.

Verpflichtung von Gehilfen

Während der nächsten Monate noch scheint Granacci dem Meister in allerhand äusseren Geschäften zur Hand gegangen zu sein. Es gab soviel zu bedenken und vorzubereiten. Die Werkstatt musste hergerichtet werden, Farben

[1]) Vgl. Band I, 135 und Frey, Regesten a. a. O. p. 94 n. 22.

[2]) Milanesi, Lettere p. 563 Anm. 1.

[3]) In seinen Briefen aus jener Zeit begegnen uns häufig Invektiven gegen die Römer: „Non si truova di chi fidarsi“ heisst es einmal in einem Brief an Buonarroto (Milanesi, Lettere p. 94); „qua non si trova se non tristi“, schreibt er ein andermal an den Vater Ludovico (Milanesi, Lettere p. 16).

[4]) Durch seine Hand gingen im Mai und Juni die Zahlungen an Pietro Rosselli. (Milanesi, Lettere p. 563 Anm. 1 und Anhang II.)

[5]) Ed. Milanesi V, 339: „Con sommessione ed osservanza incredibile s'ingegnò sempre di andar secondando quel cervello; di maniera che Michelagnolo fu forzato amarlo sopra tutti gli altri amici, ed a confidar tanto in lui, che a niuno più volentieri che al Granaccio conferì mai le cose nè communicò tutto quello che allora sapeva nell'arte.



Abb. 70 PORTRÄT MICHELANGELOS NACH EINER ROTELZEICHNUNG VON DANIELE DA VOLTERRA (?) IN DEN UFFIZIEN

waren zu beschaffen, um die ungeheure Fläche zu bedecken, tüchtige Freskomaler mussten herbeigerufen werden. Im Juli begegnet uns Granacci schon in Florenz in Unterhandlung mit Giuliano Bugiardini, Jacopo l'Indaco, Agnolo di Donnino und Bastiano da Sangallo. Michelangelos Briefe an ihn aus dieser Zeit haben sich nicht erhalten[1]), wohl aber ein Brief Granaccis aus den ersten Augusttagen, der die Angelegenheiten der Gehilfen behandelt[2]). Bugiardini und l'Indaco sind noch durch ältere Verpflichtungen gebunden; Agnolo di Donnino wird als besonders tüchtig in der Freskotechnik gerühmt, ist aber noch nicht aufgefordert worden. Mit Bastiano könne sich Granacci sofort auf den Weg machen[3]).

Giovanni Michi

Gleichzeitig verhandelte Michelangelo mit Giovanni Michi in Florenz, der ausser seinen eigenen Diensten auch noch die des Raffaellino del Garbo anbot, der für zehn Dukaten monatlich sich verpflichten wollte[4]). Er habe denselben Gehalt schon früher in Rom von Piermatteo d'Amelia erhalten, jenem unberühmten Vorgänger Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, der die Decke mit einem Sternenhimmel geschmückt hatte. Wahrscheinlich wird Michelangelo nicht geneigt gewesen sein, so hohe Ansprüche zu befriedigen; wenigstens wird Raffaellino del Garbo von Vasari unter den Malern, die sich wirklich nach Rom aufmachten, nicht genannt.

Giovanni Michi dagegen, von dessen künstlerischen Leistungen wir allerdings nicht die geringste Vorstellung haben, muss Mitte August nach Rom gegangen sein, wo Michelangelo Ende Juli völlig allein zurückgeblieben war, nachdem ihn sein einziger Hausgenosse, der Bildhauer Piero Basso, plötzlich verlassen hatte. In einem Brief vom 31. Juli äussert sich der Meister sehr besorgt um den Gesundheitszustand des verlorenen Gesellen, der in Rom am Fieber erkrankt und aus Furcht vor der schlechten Luft nicht mehr zu halten gewesen sei[5]). Piero Basso erholte sich schnell in Florenz. Er wusste die gute Behandlung, die er von Michelangelo erfahren, nicht genug zu rühmen[6]) und sandte, wie es scheint, später seinen Sohn Bernardino in die Werkstatt seines alten Herrn zurück[7]).

Von Giovanni Michi hat sich ein Brief vom 28. September 1510 an Michelangelo erhalten, der damals vorübergehend in Florenz weilte. Aus diesem geht hervor, dass Michi mit zwei Malern Giovanni und Bernardino im Dienst des Meisters stand, und dass alle drei fleissig zeichneten, um bei ihrem zurückgekehrten Herrn Ehre einzulegen[8]). Der Brief trägt den Ortsvermerk „Sc° Pietro

[1]) Im Juli 1508 schrieb Michelangelo wenigstens zwei Briefe an Granacci, die er in Briefe an Buonarroto einlegte. Vgl. Milanesi p. 93 und pp. 94—95. Vgl. Anhang II.

[2]) Frey, Briefe p. 10—11. Vgl. Anhang II.

[3]) Ein Bastiano „lavoratore“ begegnet uns zweimal in den erhaltenen Briefen jener Zeit. Er wird einmal, am 27. Juli 1508, in einem Briefe Ludovicos an Michelangelo erwähnt (vgl. Anhang II); dann ausführlicher in einem Brief Michelangelos an Buonarroto (Milanesi p. 96 und Anhang II). Es handelt sich hier aber nicht um den Maler, sondern, wie aus dem Brief Michelangelos hervorgeht, um einen Landarbeiter.

[4]) Ed. Frey, Briefe p. 7. Vgl. Anhang II.

[5]) Milanesi, Lettere p. 94—95. Vgl. Anhang II.

[6]) Frey, Briefe p. 8—9. Vgl. Anhang II.

[7]) Milanesi, Lettere p. 24, 25. Vgl. Anhang II.

[8]) Frey, Briefe p. 8. Vgl. Anhang II.

in Roma"; er muss also ganz in der Nähe von St. Peter geschrieben sein und macht die Annahme wahrscheinlich, dass Michelangelo nach seiner Rückkehr aus Bologna die alte Werkstatt wieder bezogen hatte, die ihm früher von Julius II. hinter Santa Caterina angewiesen worden war[1]). In der Kunstgeschichte hat sich keiner dieser drei Gesellen einen Namen gemacht. Man gewinnt den Eindruck, sie seien alle drei nichts anderes als Handlanger und Farbenreiber gewesen und hätten, so gut sie es eben vermochten, dem Meister die rein materiellen Schwierigkeiten seiner Arbeit erleichtert[2]).

Darum ist auch in den Verhandlungen Michelangelos mit Granacci von Giovanni Michi überhaupt nicht die Rede, darum wird er auch von Vasari nicht unter den fünf Gehilfen genannt[3]), für welche der Meister in einer eigenhändigen Aufzeichnung die Bedingungen festgesetzt hat[4]). Jeder dieser fünf Gesellen sollte laut Vertrag zwanzig Dukaten erhalten auf Rechnung seines Gehaltes, das mit dem Tage seiner Abreise von Florenz zu beginnen habe. Auch der Fall einer Nichteinigung mit dem Arbeitgeber war vorgesehen. Jeder sollte dann zehn Dukaten erhalten als Entschädigung für die Reise und die verlorene Zeit.

Jacopo di Sandro, Agnolo di Donnino, Bastiano da Sangallo, Bugiardini und Jacopo l'Indaco werden als Gehilfen Michelangelos verpflichtet

Die Auswahl Granaccis, der selbst nicht nach Rom zurückgekehrt zu sein scheint, ist keine glückliche gewesen. Jacopo di Sandro und Agnolo di Donnino waren sehr untergeordnete Kräfte; Bastiano da Sangallo, auch Aristotile genannt, der Neffe Giulianos, hat sich später nur durch Kopien nach Michelangelo einen Namen gemacht[5]). Bugiardini dagegen und Jacopo l'Indaco waren tüchtige Maler, die früher und später mit Michelangelo die freundschaftlichsten Beziehungen unterhalten haben. Bugiardini wurde von Michelangelo glücklich gepriesen, weil er stets mit seinen eigenen Leistungen zufrieden sei[6]); er empfahl sich dem Meister durch seine natürliche Herzensgüte und seine Begeisterung für die Kunst. Michelangelo half ihm gelegentlich bei seinen Bildern und liess sich sogar

[1]) Wenn Michelangelo in einem Brief an Buonarroto vom 22. (?) Juli 1508 davon spricht, dass er unter anderen Ausgaben die Miete zahlen müsse, so bezieht sich das wohl auf gleichzeitig angeführte Marmorblöcke, die Michelangelo damals noch in Florenz liegen hatte. Thatsächlich hatte er ja auch am 18. März 1508 hier auf ein Jahr ein Haus gemietet. Vgl. Gaye II, 477 und Thode, Michelangelo-Regesten p. 350. Auch der Brief Giovanni Michis vom 22. Juli 1508 ist schon: Allo ecellente maestro Michelagnolo Fiorendino *(sic!)* in Sc° Pietro adressiert. Vgl. Frey, Briefe p. 7.

[2]) Thode (Michelangelo I, 216) spricht sich in ähnlicher Weise aus. Vasari (VII, 177) und Condivi (Frey p. 112) berichten allerdings alle beide, Michelangelo habe nicht einmal einen Farbenreiber zur Hilfe gehabt, und Varchi in seiner Orazione funerale (Firenze 1564 p. 15) sagt verallgemeinernd dasselbe: E nella Pittura non che far le mestiche e tutti gl'altri preparamenti, e ordigni necessarii macinava i colori da se medesimo: non si fidando nè di fattori, nè di garzoni.

[3]) Ed. Milanesi VII, 175.

[4]) Milanesi, Lettere p. 563 Anhang II.

[5]) Er hat vor allem den berühmten Karton der badenden Soldaten Michelangelos kopiert und in Ölfarben in Chiaroscuro ausgeführt. (Vasari VI, 434.) Neuerdings sind dem Aristotile da Sangallo mit Recht die Entwürfe für das Denkmal Julius II. in den Uffizien in Florenz zugeschrieben worden. (Vgl. die Studien von Nerino Ferri in den „Miscellanea d'Arte" I [1903] p. 11., von Clausse, Les San Gallo, Paris 1902, III p. 103 und endlich Berenson, The drawings of the Florentine painters I p. 197; II, n. 1631.)

[6]) Vasari VI, 202.

selbst von ihm malen. Indacos gesunder Humor und unverwüstlicher Frohsinn verscheuchten dem ernsten Manne oft die schweren Sorgen und trüben Gedanken[1]). Einst soll es geschehen sein — wahrscheinlich während dieses Zusammenlebens in Rom — dass Michelangelo des leichten Geschwätzes seines Gehilfen überdrüssig wurde, den er meist an seinem Tische essen liess[2]). Um ihn los zu werden, schickte er ihn aus, Feigen zu kaufen. Bei seiner Rückkehr fand Indaco die Thür verriegelt, und all sein Klopfen fruchtete nichts. So breitete er die gekauften Früchte auf der Schwelle aus und ging seiner Wege. Erst nach Monaten liess er sich wieder bei Michelangelo sehen, und die alten, guten Beziehungen wurden wieder hergestellt.

Die Lösung des Verhältnisses

Eine ähnliche Behandlung, wie sie Michelangelo dem Indaco vielleicht mit Recht zu teil werden liess, um sich eines zudringlichen Gesellschafters zu entledigen, sollen nach Vasari sämtliche fünf Gehilfen in der Sixtinischen Kapelle erfahren haben[3]). Die Probestücke, welche die „Frescanti“ nach ihrer Ankunft in Rom ausführten, sollen so wenig befriedigend ausgefallen sein, dass Michelangelo eines Morgens seinen Gehilfen die Kapelle verschloss und alles Gemalte herabriss. Und da er auch zu Hause niemanden habe sehen wollen, so seien die Verschmähten mit Schimpf und Schande nach Florenz zurückgekehrt. Wir glauben gerne, dass Michelangelo sich gelegentlich in persönlichen Angelegenheiten mit Freunden und Bekannten Scherze erlaubte; dass er seine Landsleute so behandelt hat, welche die weite Reise von Florenz nach Rom gemacht hatten, um ihm zu dienen, ist mehr als unwahrscheinlich. Man gewinnt vielmehr den Eindruck, Vasari habe das Erlebnis Indacos auch auf seine vier Gefährten übertragen.

Wie man auch über die Art der Entlassung denken mag, thatsächlich haben die Hilfskräfte, welche Granacci angeworben hatte, dem Meister nicht genügt. Schon Ende September 1508 hatte sich Michelangelo beim Vater über Jacopo di Sandro beklagt, und Ludovico antwortete am 7. Oktober, er habe den jungen Mann für einen Apostel gehalten, aber er habe dem Sohne ja so oft gesagt, dass alle Piagnoni schlechte Menschen seien[4]). Wenige Monate später wurde das Verhältnis abgebrochen, und Michelangelo schrieb am 27. Januar 1509 nach Florenz[5]): „Dieser Tage ist jener Maler Jakob abgereist, den ich hierher kommen liess; und weil er sich hier über mich beklagt hat, so nehme ich an,

[1]) Vasari III, 681.

[2]) Ein Vorzug, den wenigstens in späteren Jahren nur wenige genossen haben, denn obwohl er reich war, schreibt Vasari (VII, 275) lebte er doch wie ein Armer, und niemals oder doch nur selten hatte er einen Freund bei sich zu Tisch.

[3]) Ed. Milanesi VII, 175. Condivi schweigt von den Gehilfen überhaupt. Die Erinnerung an den missglückten Versuch konnte für Michelangelo nicht angenehm sein und brauchte daher nicht aufgefrischt zu werden.

[4]) Das bis heute unedierte Original bewahrt die Sammlung Hertz. Vgl. Anhang II.

[5]) Milanesi p. 17—18. Vgl. Anhang II. Milanesi (p. 17 Anm. 3) und ihm folgend alle Biographen Michelangelos haben in dem von Michelangelo genannten Jacopo den l'Indaco erkennen wollen. Dieser Jacopo ist vielmehr der Jacopo di Sandro gewesen, über den sich Michelangelo bereits früher beklagt hatte, wie aus Ludovicos Brief vom 7. Oktober 1508 hervorgeht. L'Indaco ist überdies, wie nach Vasari angenommen werden muss, nicht nach Florenz zurückgekehrt, sondern in Rom geblieben.

er wird bei Euch dasselbe thun. Er hat tausendmal Unrecht, und ich hätte viel mehr Grund, mich schwer über ihn zu beklagen. Thut, als ob ihr nichts sähet!“ Hier hat sich also zu Anfang des Jahres 1509, gesondert von den übrigen, eine zwischen Meister und Gehilfen eingegangene Verpflichtung gelöst, und damit wird Vasaris Erzählung zum Teil schon durch die Thatsachen widerlegt. Von den übrigen vier scheint sich niemand über schlechte Behandlung beklagt zu haben. Wahrscheinlich haben sie sich sehr bald von Michelangelo getrennt und die zehn Dukaten in Empfang genommen, welche ihnen als Entschädigung zugesichert worden waren. Wie Jacopo di Sandro kehrten wohl auch Bugiardini, Agnolo di Donnino und Bastiano da Sangallo nach Florenz zurück. Nur Jacopo l'Indaco wurde in der ewigen Stadt ansässig, wo er für sein geringes Arbeitsbedürfnis genügend zu thun fand und den Verkehr mit Michelangelo fortsetzen konnte.

Michelangelos Ruf als Arbeitgeber

Vasaris legendarische Erzählung von dem Missgeschick der fünf Florentiner Maler in der Sixtinischen Kapelle ist für den Ruf Michelangelos als Arbeitgeber verhängnisvoll geworden. Seine Strenge gegen sich und andere wurde als Zeichen eines schroffen Charakters ausgelegt, sein Hang zur Einsamkeit als Menschenfeindschaft, seine Unlust, anderen seine Werke zu zeigen, als Eifersucht und Neid. Der grosse Mann, der sonst so ungern über sich selbst und seine Werke sprach, hat einmal in wunderbar tiefen und wahren Worten zu diesen Verleumdungen Stellung genommen und aus dem reichen Schatz seiner Menschenkenntnis einige Edelsteine hervorgeholt: „Der arme Undankbare“, schrieb er im Januar 1524 an Piero Gondi[1]), „ist so geartet, dass er, wenn ihr ihn in seiner Bedrängnis unterstützt, sagt, ihr hättet das übrig, was ihr ihm gebt. Lasst ihr ihn etwas arbeiten, um ihm wohlzuthun, sagt er, ihr wäret gezwungen worden, und da ihr es nicht selbst zu thun verstanden, hättet ihr ihn gerufen; kurz alle Wohlthaten, die er empfängt, erscheinen ihm als Bedürfnisse des Wohlthäters. Sind aber die Wohlthaten so offenbar, dass er sie nicht leugnen kann, so wartet der Undankbare so lange, bis sein Wohlthäter irgend einen Fehler begangen hat, der ihm Gelegenheit bietet, Übles von ihm zu reden und Glauben zu finden. Auf diese Weise glaubt er dann, sich seiner Verpflichtungen entledigt zu haben. So ist man stets mit mir verfahren: und niemand hat sich doch jemals mit mir eingelassen — ich rede natürlich von Künstlern — dem ich nicht Gutes gethan hätte von ganzem Herzen. Dann wegen irgend einer Seltsamkeit oder Thorheit, die ich wohl haben mag und die doch niemand schadet als mir selbst allein, reden sie Übles von mir und schmähen mich. Und das ist das Schicksal aller wohlgesinnten Menschen.“

Entschluss des Meisters, ohne Gehilfen zu arbeiten

Es war gewiss keine Laune, wenn Michelangelo die Landsleute aus Florenz wieder heimgehen hiess, sondern die feste, allmählich reifende Überzeugung, dass ihm niemand bei dieser Arbeit helfen könne. Im Gegensatz zu Raffael, den die Menschen nicht störten, sondern anregten, brauchte Michelangelo völlig gesammelte Kräfte, von der Welt und den Menschen abgelenkte Stimmungen, um arbeiten zu können. Fünf Maler, die alle Tage um ihn herum beschäftigt gewesen wären, würden ihn zur Verzweiflung gebracht haben. Er gelangte erst

[1]) Milanesi, Lettere p. 433.

allmählich zu dieser Erkenntnis, und die Leistungen seiner Gehilfen mussten ihn darin bestärken. Wie hätte er, der nicht einmal die Freskotechnik kannte, sich gleich von Anfang an das Ungeheure zumuten können, die ganze weite Fläche des Gewölbes allein mit Farben zu bedecken? Aber als er erkannt hatte, dass nur in einsamster Arbeit das Ziel zu erreichen sei, und dass ihm kein Mensch das geben könne, was er verlangen musste, da mag er rücksichtslos vorgegangen sein. Er entliess die anspruchsvollen Malergehilfen und behielt nur bescheidene Handlanger zurück. Es war die Pflicht der Selbsterhaltung, die ihn trieb.

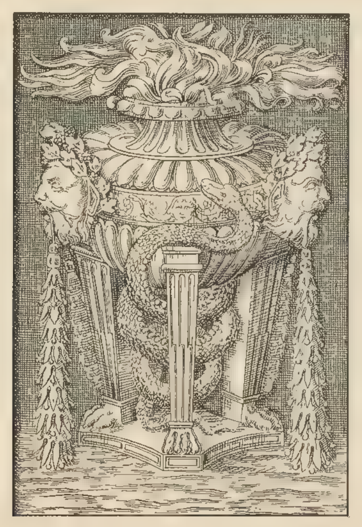
Mit dem Entschluss, allein das ungeheure Werk in Angriff zu nehmen, war der erste grosse Schritt gethan. Es waren damit aber nicht nur die unbrauchbaren Malergehilfen aus der Kapelle ausgeschlossen; auch über alle Neugierigen und Unberufenen war das Urteil gesprochen. Hier oben in dieser schwindelnden Höhe, dem Geräusch des Tages entrückt, liess er sich nur die Stimmen der Chorgesänge gefallen, die dumpf aus der Tiefe zu ihm herauftönten, wenn unten die Priester ihre Gottesdienste feierten. Niemand durfte ihn besuchen als der Papst, und nur ein einziges Mal erschien auch Alfons von Ferrara auf diesen Gerüsten. Sonst war er allein hier oben, ganz allein, Stunden, Tage, Wochen, Monate, Jahre.

Schwierigkeit des Anfanges. Gedrückte Stimmung

Wo er auch anfing, überall gab es Schwierigkeiten. Um das Gerüst nach seinem Willen aufschlagen zu können, hatte er sich mit Bramante auseinandersetzen müssen, und wie viel Zeit und Mühe hatte er auf die Erlangung der Gehilfen gewandt, um sie dann sofort wieder zu entlassen! Wegen der verschiedenen Farben musste er immer wieder nach Florenz schreiben, bald an diesen, bald an jenen, und dabei wurde er das quälende Gefühl nicht los, dass alle Vorbereitungen unnütz seien, dass er scheitern würde an einer Arbeit, die er nicht gelernt. Die Seinigen daheim hatten dieselbe Empfindung. „Mir scheint es, dass du zuviel thust“, schrieb Ludovico in aufrichtigem Mitgefühl am 27. Juli 1508, „und es macht mich ganz unglücklich, dass es dir so schlecht ergeht, dass du so unzufrieden bist und nichts als Verdruss hast; denn wenn man es schlecht hat und ungern arbeitet, so ist es schwer, etwas Tüchtiges zu leisten[1].“ Und Buonarroto, der einzige von den Brüdern, der für den grossen, kämpfenden Genius wenigstens ein gewisses Verständnis hatte, schrieb noch am 5. Mai 1509, als Michelangelo schon längst begonnen hatte: „Uns scheint es hier, dass du dich hüten musst, wie du nur kannst, oder aber überhaupt von dort fortgehen, wenn du kannst, oder aber doch jedenfalls sobald als irgend möglich. Lass mich wissen, wie es dir geht, und was du machst, ich bitte dich darum.“ Auch in solchen Briefen seiner Angehörigen spiegeln sich die Sorgen und Kümmernisse des Meisters wieder. Wir besitzen leider nicht einen einzigen Brief von ihm, in dem er ausführlich Kunde gegeben hätte über sein Ergehen und über seine Arbeit. Ein Stosseufzer, eine kurze trübe Betrachtung oder ein erschütternder Schmerzensschrei, — das sind die einzigen Kundgebungen über sich selbst. Er schreibt nur ausführlich, wenn es sich um

[1]) Die Belege im einzelnen sind im Anhange II (Die Dokumente) nachzusehen, wo die Briefe zeitlich geordnet, zum Teil vollständig abgedruckt und mit Anmerkungen versehen sind.

Güterankäufe handelt oder um Anlage einer Bottega für die Brüder oder um andere Familiensorgen, mit denen man fortwährend von Florenz aus den Einsamen bedrängte. So ist die Entstehungsgeschichte der Sixtina-Gemälde eins der traurigsten Kapitel in dem grossen Buch der Leiden schöpferischer Geister.



ORNAMENTALES MOTIV VOM CIBO-ALTAR
IN S. MARIA DELLA PACE IN ROM



ORNAMENTALES MOTIV VOM HOCHALTAR DER KIRCHE FONTEGIUSTA IN SIENA

KAPITEL IV • BEGINN UND FORTGANG DER ARBEIT

Man möchte sich mit Recht nicht ein einziges der Worte entgehen lassen, die Michelangelo selbst über Anfang, Fortgang und Vollendung seiner Arbeit geäussert hat. Sie geben uns ja, ganz einfach aneinandergereiht, auch ein viel klareres Bild über Wachsen und Werden des ganzen Werkes, als die legendarisch-anekdotenhaften Darstellungen von Vasari und Condivi. Es ist auch das erste Mal in der Kunstgeschichte der Renaissance, dass wir ein solches Mittel der Erkenntnis besitzen. Niemals hatte bis dahin einem Künstler die Feder zur Verfügung gestanden wie Michelangelo, selten war einer aus so vornehmer Familie entsprossen wie dieser Buonarroti. Dann schuf er das Werk mitten in der melancholischen Einsamkeit einer fremden Stadt, fern von den Seinigen. Wie hätte er nicht das Bedürfnis haben sollen, nach Florenz zu schreiben und Nachrichten von dort zu empfangen? Ja, man kann wohl sagen, die Korrespondenz mit den Seinigen, soviel des Unangenehmen sie ihm brachte, ist doch die einzige menschliche Tröstung gewesen, die der Prometheus gehabt, als ihn das Schicksal an die Decke der Sixtina gefesselt hatte.

Beschaffung der Farben

„Da ich hier gewisse Dinge malen lassen oder vielmehr selbst malen muss," schrieb Michelangelo am 13. Mai 1508 an einen Mönch des Gesuaten-Klosters in Florenz, „so muss ich Euch benachrichtigen, denn ich brauche eine gewisse Quantität von schönem Azur-Blau. Wenn Ihr mir sofort damit dienen könntet, würdet Ihr mir einen grossen Dienst erweisen." Am 31. Juli schrieb Michelangelo wieder an Buonarroto, er werde Geld senden, um Azur-Blau zu kaufen. Wenig später — Mitte oder Ende August desselben Jahres — heisst es noch in einem Brief an den Vater: „Ich habe zur Stunde weiter nichts zu sagen, denn ich bin noch in gar nichts zu einem Entschlusse gelangt." Am zweiten September sandte Buonarroto Farben aus Florenz, welche ihm Ludovico und Granacci gebracht hatten; dann folgt eine grosse Lücke in den Briefen.

Die Malerei beginnt zu schimmeln

Anfang Januar 1509 muss Michelangelos Stimmung, wenigstens vorübergehend, hoffnungsvoller gewesen sein. Er hatte an den Vater geschrieben, dass er sehr beschäftigt sei, dass es ihm gut gehe, und dass er hoffe, etwas Tüchtiges zu leisten. Aber der Brief vom 27. Januar lautet schon wieder trübe und verstimmt: „Ich bin noch immer in grosser Not, denn es ist schon ein Jahr her, dass ich nicht einen Heller von diesem Papst erhalten habe, und ich bitte

nicht darum, denn meine Arbeit schreitet nicht so vorwärts, dass ich meinen könnte, etwas zu verdienen. Und das ist die Schwierigkeit der Arbeit, und auch, dass es nicht meine Profession ist. Und so verliere ich meine Zeit ohne Nutzen. Gott helfe mir!“ Wahrscheinlich wurden diese Worte unter dem Druck einer eben gemachten unangenehmen Erfahrung geschrieben. Das kaum vollendete Gemälde der Sündflut war schimmelig geworden, und Michelangelo war sofort zum Papst geeilt und hatte erklärt, er wolle mit dieser Malerei nichts mehr zu schaffen haben, weil sie nicht seine Sache sei[1]). Giuliano da Sangallo, der wieder zu Gnaden angenommen war und damals gerade einige Monate in Rom verbrachte[2]), wurde herbeigerufen. Er erwies sich auch jetzt als Retter in der Not. Nachdem er den Schaden an Ort und Stelle untersucht hatte, erklärte er seinem verzweifelten Schützlinge, dass der Kalk zu nass aufgetragen sei, dass der Schimmel an der Luft von selber trocknen würde, und dass die ganze Sache nichts zu bedeuten habe. Michelangelo beruhigte sich und setzte, wenn auch unter Sorgen und Zweifeln, die Arbeit fort.

In den nächsten Monaten scheint sich die Stimmung des rastlos schaffenden Mannes nur wenig gebessert zu haben. Damals riet ihm der gutherzige Buonarroto, die Arbeit preiszugeben, und es hatte sich in Florenz sogar das Gerücht verbreitet, dass Michelangelo gestorben sei. Ende Juli beruhigte der Meister die Seinigen und schrieb an Ludovico: „Ich fahre fort zu arbeiten, wie ich nur kann. Seit dreizehn Monaten schon habe ich kein Geld mehr vom Papste gehabt, doch glaube ich, dass er mir in anderthalb Monaten etwas geben wird, denn das, was ich erhalten, werde ich dann wohl verdient haben. Wenn er mir nichts giebt, muss ich betteln gehen, um nach dort zurückzukehren. Ich habe nicht einen Heller. So kann ich wenigstens nicht bestohlen werden .... Ich bin hier wenig zufrieden, wenig gesund, arbeite mit grosser Mühsal und habe kein Geld und niemanden, der für mich sorgt. Und doch habe ich gute Hoffnung, dass Gott mir helfen wird.“

Brief an Giovan Simone

Man sucht unwillkürlich nach Bildern aus dem Alten Testament, um Michelangelos Schaffensqual in jenen Monaten durch ein Gleichnis zu veranschaulichen. Wie er oben auf der einsamen Warte seines Holzgerüstes, von düsteren Wolken der Schwermut umlagert, ewige Offenbarungen der Schönheit mit seinem Pinsel verkörperte, da möchte man ihn dem Jehovah vergleichen, wie er auf dem nebelumhüllten Sinai die Gesetzestafeln schrieb. Und wie der Aufruhr der Elemente dem Volke Israel verkündigte, dass sich ein Wunderakt von weltgeschichtlicher Bedeutung auf dem Sinai vollzog, so zuckten die Blitze, so rollten die Donner auch vom Gewitterhimmel der Sixtina herab. Ein schweres Wetter hat sich in jenen Tagen auf einen jüngeren Sohn Ludovicos entladen, den Giovan Simone, welcher noch im Juni 1508 als Gast seines Bruders in Rom geweilt hatte. Unter allen erhaltenen Briefen Michelangelos findet sich nicht einer von solcher Prägnanz des Ausdruckes wie dieser, welcher im Sommer 1508 in Florenz anlangte. Eine furchtbare Entschlossenheit,

[1]) Condivi ed. Frey p. 108. Vasari VII, 176.

[2]) Fabriczy, Regesten des Giuliano da Sangallo im Beiheft zum Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlung. 1902 (Sonder-Abdruck) p. 11. Vgl. auch Gazette des Beaux Arts XIX (1879) p. 367.

die bereit ist, jeden Widerstand zu zermalmen, spricht aus diesem Brief; aber auch ein Ernst, den kein Lächeln mehr verklärt, eine Trauer, die keine Thränen mehr kennt: „Giovan Simone. Man sagt, dass gute Menschen durch Wohlthaten gebessert werden, böse dagegen sich noch verschlechtern. Ich habe nun schon seit Jahren mit guten Worten und mit Thaten versucht, Dich zu bewegen, mit Deinem Vater und uns anderen gut und in Frieden zu leben; aber es wird immer schlimmer mit Dir. Ich sage nicht, dass Du ein Schurke bist, aber Du führst Dich in einer Weise auf, dass Du mir und den anderen nicht mehr gefällst. Ich könnte Dir eine lange Rede halten über Dein Betragen, aber es würden Worte sein wie die anderen, die ich schon nutzlos verschwendet habe. Um kurz zu sein, kann ich Dir mit Bestimmtheit sagen, dass Du nichts auf dieser Welt besitzest, und Deinen ganzen Lebensunterhalt gebe ich Dir, und habe ihn Dir seit langer Zeit gegeben, um Gotteswillen, weil ich glaubte, dass Du mein Bruder seiest wie die anderen. Jetzt aber bin ich gewiss, dass Du nicht mein Bruder bist, denn wenn Du es wärest, würdest Du meinem Vater nicht drohen. Nein, Du bist eine Bestie: und wie eine Bestie werde ich Dich behandeln. Weisst Du, wer seinem Vater droht oder ihn schlägt, ist gehalten, sein Leben verwirkt zu haben. Das genügt! Ich sage Dir, dass Du nichts in der Welt besitzest, und höre ich nur wieder das Geringste über Dich, so werde ich mit der Post nach Florenz kommen und Dir Deinen Irrtum klar machen und Dich lehren, die Güter anderer durchzubringen und Feuer an die Häuser und die Güter zu legen, die Du nicht erworben hast; Du bist nicht da, wo Du glaubst. Und wenn ich dorthin komme, will ich Dir Dinge zeigen, dass Du heisse Thränen weinen sollst und erkennen, worauf Dein Stolz sich gründet.

Ich habe Dir dies noch einmal zu sagen: Wenn Du Dich bessern willst, wenn Du Deinen Vater ehren und fürchten willst, werde ich Dir helfen wie den anderen und werde Euch allen in kurzer Zeit ein gutes Geschäft gründen. Aber wenn Du das nicht thun willst, werde ich dort sein und Deine Angelegenheiten so ordnen, dass Du erkennen wirst, wer Du bist, besser als Du es je erkannt hast und Du wirst wissen, was Du in der Welt besitzest, und wirst es überall sehen, wohin Du gehst. Weiter habe ich nichts zu sagen. Wo es mir an Worten fehlt, da werden meine Thaten nachhelfen.

Michelagniolo in Rom.

„Ich kann nicht anders, als dass ich Dir noch zwei Worte schreibe. Seit zwölf Jahren habe ich mich durch ganz Italien geschlagen; ertragen habe ich jede Schmach; erlitten jede Mühsal; meinen Körper zerschlagen in jeglicher Anstrengung; mein Leben tausend Gefahren ausgesetzt, nur um meinem Hause zu helfen. Und jetzt, wo ich angefangen habe, es ein wenig in die Höhe zu bringen, willst Du der sein, der alles in einer Stunde zerstört, was ich in soviel Jahren und mit soviel Mühsal aufgerichtet habe! Beim Blute Christi, das soll nicht sein! Ich kann auch zehntausend Deinesgleichen zerschmettern, wenn es sein muss; so sei nun weise und reize nicht jemanden, der schon genug zu leiden hat.“

Briefe an den Vater

So konnte Michelangelo schreiben, wenn heiliger Zorn in seiner Seele glühte, und man ist nicht erstaunt, dass seine „Terribilità“ selbst von den

Charakteristik Ludovicos

Päpsten gefürchtet wurde. Es nimmt auch nicht wunder, dass solche Worte Eindruck machten und dass Buonarroto wenig später seinem Bruder nach Rom berichten konnte, Giovan Simone habe sich gebessert.[1]) Wohl aber ist man überrascht, in einem gleichzeitig an den Vater gerichteten Briefe tröstende Klänge zartester Kindesliebe zu vernehmen. Nichts erinnert mehr in diesen Worten an den donnernden Jupiter, der mit zuckenden Blitzen über die Erde dahinfährt. Es ist die Sprache des Erbarmens, die Michelangelo hier redet, eine Sprache, wie sie nur ein edler Mensch beherrscht: „Ich will, dass Ihr gewiss seid," schreibt er, „dass ich alle Mühsal ebensowohl für Euch wie für mich selbst ertragen habe. Und was ich gekauft, habe ich für Euch erworben, dass es Euer sei, so lange Ihr lebt." „Denkt an Euer Leben," tröstet er gleich darauf in einem anderen Briefe, „und lieber lasst die Güter fahren, als dass Ihr Mühsal habt. Ich habe Euch lieber arm, wenn Ihr nur lebendig seid. Denn, wenn Ihr tot wäret, was wäre mir dann alles Gold der Welt?" Kindesliebe und Familiensinn bedeuten einen Grundzug im Charakter Michelangelos. Besonders sein Verhältnis zum Vater, das wir in den ausgetauschten Briefen länger als dreissig Jahre hindurch verfolgen können, war trotz aller vorübergehenden Trübungen ein ausserordentlich inniges.[2]) Der rechtschaffene, aber schwache und wenig praktische Mann hatte in den schweren Familiensorgen, die ihn umdrängten, keinen anderen Beistand als diesen Sohn. Wir besitzen noch einen Brief, der am 14. Februar 1499 nach Rom abging und in welchem Ludovico sein schweres Herz dem Sohne erleichtert hat, der sich damals eben einen Namen zu machen begann[3]). Er sei nun sechsundfünfzig Jahre alt, schreibt er, und von seinen fünf Söhnen habe er bis jetzt noch kein Glas Wasser an Beisteuer zum Lebensunterhalt erhalten. Er müsse selbst die Einkäufe besorgen, selbst kochen, fegen, die Schüsseln waschen und Brot backen, kurz körperlich und geistig für alles und jedes Sorge tragen. Und wenn er krank würde, so bliebe ihm nichts übrig als ins Spital zu gehen, da niemand für ihn sorge. Er sei zwar froh, dass der Sohn sich Ehre erwerbe, aber glücklicher wäre er noch, wenn er Geld verdienen würde und nicht zu hungern brauchte. Er wolle endlich zum Jubiläum nach Rom kommen, aber er habe gemerkt, dass Michelangelo sein Besuch nicht angenehm sei. Er käme nur, um den Ablass zu erlangen, und sei mit genügend Geld zur Rückreise versehen, und er würde auch nicht in seinem Hause wohnen wollen.

Von allen Briefen Ludovicos, die sich erhalten haben, ist dieser der längste und merkwürdigste. Er giebt zugleich den Grundton an, in welchem der Vater überhaupt an den Sohn geschrieben hat. Klagen über die Mühen und Sorgen des täglichen Lebens, offene oder versteckte Bitten um Rat und

[1]) Er soll noch in demselben Jahre aus Furcht vor Michelangelo Florenz verlassen haben und zunächst nach Spanien und Portugal gegangen sein. Ende des Jahres 1508 war er schon in Lissabon; im Jahre 1512 wieder in Italien. Vgl. Gotti II, p. 19.

[2]) Er wollte auch neben ihm begraben sein: E sappiate per cosa certa ch'io avrei caro di riporre queste mia debile ossa acanto a quelle di mio padre. Brief an Vasari vom 19. September 1554 bei Milanesi, Lettere p. 534.

[3]) Das Original befindet sich in der Sammlung Hertz und ist im Anhange zum erstenmal publiziert worden.

Hilfe — das ist der stets sich wiederholende Inhalt der Briefe Ludovicos und seines Sohnes Buonarroto, der übrigens von allen Brüdern Michelangelo am nächsten stand. Allerdings weht durch diese Briefe auch ein Hauch väterlicher und brüderlicher Liebe, und alle kleinen Dienstleistungen, welche der Meister begehrt, werden schnell und gewissenhaft erfüllt. Michelangelo war auch nicht der Mann, den man missbrauchen konnte, der nicht den Mut gehabt hätte, ungebührliche Anforderungen streng in die Schranken zurückzuweisen. Er behandelte gelegentlich den Vater nicht besser als die Brüder, und so unermüdlich er sich zeigte, die materiellen Sorgen der Seinigen zu erleichtern, so unerbittlich hielt er ihnen doch immer wieder den Grundsatz vor, dass er sich selbst und seine Arbeit höher stellen müsse als ihre niemals ganz zu stillenden Bedürfnisse.

Charakteristik des Verhaltnisses Michelangelos zu seiner Familie

Ein bitter trauriges Wort, das Michelangelo ausgesprochen hat, als eben die Sixtina-Malereien vollendet waren, prägt doch seinem Verhältnis zu Vater und Brüdern den Stempel auf. „Es ist nicht gut, ein Pferd anzuspornen, das läuft, was es kann, ja, mehr als es kann", schrieb er im Juli 1513 an Buonarroto, als dieser ihn durch neue, ungestüme Wünsche betrübt und erzürnt hatte. „Aber Ihr habt mich nie erkannt und Ihr kennt mich auch jetzt noch nicht. Gott verzeihe es Euch, denn von ihm wurde mir die Gnade, das zu leisten, was ich leiste, damit Euch geholfen werde. Aber Ihr werdet es einmal erkennen, wenn Ihr mich nicht mehr habt[1])."

Von der Seelengrösse ihres Versorgers, von dem weltumfassenden Wert seiner Leistungen haben Ludovico und seine Söhne thatsächlich niemals einen entfernten Begriff erlangt. Sie haben sich nicht einmal zu jener scheuen Ehrfurcht heranbilden lassen, welche Michelangelos Persönlichkeit und seine Werke sonst allen näher und ferner Stehenden eingeflösst haben. Wie hätten sie sonst den übermenschlich angestrengten Meister, der alles für sie that, was seine Kräfte vermochten, immer wieder mit kleinlichen Anliegen und erbärmlichen Sorgen quälen können? Schon im Juni 1508, als Michelangelo eben sein Werk in der Sixtina begann, erschien der liederliche Giovan Simone in Rom, wo er erkrankte und seinem Bruder schwere Sorgen bereitete ausser denen, die er schon hatte. Kaum war er fort, so kündigte Buonarroto seinen Besuch an und verlangte von dem Bruder, er solle ihm eine Beschäftigung suchen. „Ich weiss nicht, was ich finden oder suchen soll," schrieb Michelangelo, „aber ich werde nach Dir schicken, sobald ich kann, und Du kannst so lange in Rom bleiben, bis Du eine Anstellung gefunden hast, die Dir zusagt." Überhaupt erscheinen die Güte und Geduld Michelangelos seinen Anverwandten gegenüber unerschöpflich.

[1]) Milanesi, Lettere p. 109: Non è bene spronar quello cavallo che corre quanto e' può, e più che e' non può. Ma voi non m'avete mai conosciuto, e non mi conosciete. Idio ve lo perdoni! perchè lui m'à fatto la grazia che io rega a quello che io rego, overo ò retto acciò che voi siate aiutati: ma lo conoscierete quando non m'avrete. Viele Jahre später, am 28. Juni 1551, kam Michelangelo in einem Briefe an den Neffen Lionardo auf die traurigen Verhältnisse zurück, in denen er seine Familie vorgefunden hatte. Er riet seinem Neffen, ein armes Mädchen zu heiraten, das keinen Aufwand von ihm verlange, und fährt dann fort: Tu ti truovi rico, e non sai come. Non mi vo' distender più a narrarti la miseria in che io trovai la casa nostra, quand io cominciai aiutarla; che non basterebbe un libro; e mai ò trovato se non ingratitudine. Vgl. Milanesi, Lettere 275.

Eine Nonne schreibt ihm und behauptet, seine Tante zu sein und sich in bedrängter Lage zu befinden; er lässt ihr sofort einige Dukaten zukommen. Ludovico jammert in jedem Briefe über die Ausgaben und Unannehmlichkeiten, die ihm ein Prozess mit der Schwägerin Cassandra verursache; er erklärt sich bereit, den Prozess selbst in Rom weiter zu führen. Buonarroto erkrankt; er gerät in die höchste Aufregung, verspricht, falls sich der Zustand verschlimmere, sofort nach Florenz zu kommen und stellt hundert Dukaten zur Pflege des Kranken zur Verfügung. Und selbst, wenn er fühlt, dass er die Anforderungen der Seinigen nicht mehr befriedigen kann, ist seine Art sie abzulehnen, fast immer freundlich und entschuldigend. „Ich höre durch Deinen letzten Brief,“ schrieb er am 12. oder 13. Oktober an Buonarroto, „dass Lorenzo hierher kommen wird, und dass ich ihm einen guten Empfang zu bereiten habe. Mir scheint, Du weißt nicht, wie ich hier eingerichtet bin. Doch will ich Dich entschuldigen. Was ich vermag, das werde ich thun. Von Gismondo höre ich, dass er gleichfalls hierher kommen will, seine Sache zu betreiben. Sage ihm von mir, dass er auf mich nicht rechnen soll. Nicht dass ich ihn nicht liebe wie einen Bruder, sondern weil ich ihm in gar nichts helfen kann. Ich bin gezwungen, mich selbst mehr als andere zu lieben, und ich entbehre das Notwendigste. Ich arbeite hier mit höchster Mühsal und mit grösster Anstrengung des Körpers, und ich habe überhaupt keine Freunde, und ich will sie auch nicht; und ich habe nicht einmal Zeit genug zum Essen. So soll man mir nicht noch mehr zu schaffen machen; ich kann auch nicht einen Deut mehr ertragen.“ Dann aber fährt er gleich wieder fort, von der Bottega der Brüder zu reden. Er ermahnt sie, fleissig zu sein und verspricht seinen Beistand, wenn sie tüchtige Männer werden wollten. Nehmen doch die Verhandlungen über Anlage eines Geschäftes und den Ankauf von Ländereien in der Korrespondenz Michelangelos aus diesen Jahren die vornehmste Stelle ein.

Zurückhaltung Michelangelos, was seine persönlichen Angelegenheiten betrifft

So stark die Liebe Michelangelos zu den Seinigen war, so treu er für sie sorgte, so freundlich er ihnen immer wieder verzieh — eine gewisse Zurückhaltung hat er stets beobachtet, und diese hat sich mit den Jahren noch gesteigert. Nur den Vater redet er mit dem üblichen Beiwort „geliebtester“ oder „verehrtester“ an; die Brüder nennt er in seinen Briefen einfach Buonarroto, Giovan Simone, Gismondo und verschwendet niemals irgend einen Ausdruck des Affektes an sie. Selten lässt er sie einen Einblick in das Innere seiner Seele thun, niemals spricht er von seinen künstlerischen Zielen und Plänen. Er füllt die Blätter seiner Briefe mit Ratschlägen und Anordnungen, das Wohlergehen der Familie betreffend, aus und redet oft überhaupt nicht von sich. Dann klagt er wohl gelegentlich über Geldmangel und die Ungunst der Zeitverhältnisse, er macht auch wohl einmal in einem markerschütternden Aufschrei seinen Seelenqualen Luft, aber eingehend spricht er nicht einmal über sein äusseres Leben, über die Schwierigkeiten und Intriguen, mit denen er zu kämpfen hat, oder gar über das glänzend bewegte Treiben am Hofe Julius II., das alle Tage in immer neuen Bildern und Gestalten an ihm vorüberzog. Wäre nicht in diesen Briefen gelegentlich von Rom und vom Papst die Rede, man könnte meinen, Michelangelo habe sich als Einsiedler in irgend einem völlig weltentfernten Erdenwinkel befunden, als er sie schrieb.

Fortgang der Arbeit. Neue Hoffnungen

Und doch gehören diese Blätter zu den unschätzbarsten Denkmälern der Kunstgeschichte, nicht nur als menschlich-persönliche Äusserungen dieses gewaltigen Mannes, sondern auch, weil die wenigen, kurzen, flüchtig hingeworfenen Auskünfte über Beginn, Verlauf und Vollendung seiner Arbeit den zeitlichen Rahmen für die Geschichte der Sixtina-Gemälde bestimmen. Wenn wir sahen, wie der Meister im August 1508 noch nicht einmal bindende Pläne für sein Werk entworfen hatte, wie er Ende Januar 1509 noch klagte, die Malerei gehe nicht vorwärts und sei nicht seine Profession, so sind wir überrascht, auf einmal Anfang August 1510 in einem Schreiben an Buonarroto zu lesen: „Mir geht es wie gewöhnlich, und ich werde meine Malerei Ende nächster Woche vollendet haben, das heisst den Teil, den ich begonnen hatte. Sobald ich ihn aufgedeckt habe, hoffe ich Geld zu erhalten, und ich werde mich anstrengen, einen Monat Urlaub nach dort zu erlangen. Ich weiss nicht, was geschehen wird, aber ich hätte ihn schon nötig, denn ich bin nicht sonderlich gesund."

Neue Schwierigkeiten. Abreise des Papstes am 17. August 1510

Michelangelo muss in der That die anderthalb Jahre von Januar 1509 bis Sommer 1510 mit Aufbietung aller Kräfte gearbeitet haben, um damals schon in der Lage zu sein, einen Teil des ganzen Werkes enthüllen zu können. Als er die Hoffnung aussprach, das Vollendete aufzudecken und Urlaub und Geld zu erhalten, da ahnte er freilich kaum, welche schwerwiegenden Ereignisse sich in Italien vorbereiteten. Er hat sich sein Lebenlang von Politik und Staatsgeschäften fern gehalten, und gerade damals war er völlig in die grossen künstlerischen Probleme seiner Aufgabe versenkt. Da kam im Sommer 1510 die Feindschaft zwischen Julius II. und Ludwig XII. zum offenen Ausbruch, und der Papst wies dem französischen Botschafter die Thür[1]). Es entspann sich schnell ein erbitterter Kampf, der mit geistlichen und weltlichen Waffen geführt wurde, und Julius sah sich auf einmal der grössten Aufgabe seines Lebens gegenüber, die Franzosen aus Italien zu vertreiben. Kühn und entschlossen machte er sich ans Werk und vertauschte zum zweiten Mal die Schlüssel Petri mit dem Schwert des Paulus. Es galt zunächst, den unbotmässigen Herzog von Ferrara zu züchtigen. Am 17. August brach der Papst von Rom auf und entbot sämtliche Kardinäle zu sich nach Viterbo. Den Nachfolger Christi gelüstete es nach Feldherrnruhm, und das heilige Kollegium war der Generalstab, den der geistliche Heerführer um sich sammelte. Ist es verwunderlich, dass er bei solchen Plänen und Entwürfen den einsamen Mann in der Kapelle seines Oheims vergass? Wird man ihn anklagen dürfen, dass er Rom verliess und seinem Künstler die sauer verdienten Dukaten schuldig blieb?

Verzweiflung Michelangelos. Sonett an den Papst

Den Meister traf der Schlag, als er gerade in grösster Sorge um seinen schwererkrankten Bruder Buonarroto war. „Ich lasse Euch wissen," schrieb er dem Vater in den ersten Septembertagen 1510, „dass ich vom Papst noch 500 Dukaten zu bekommen habe als meinen Verdienst, und ebensoviel müsste er mir geben, um das Gerüst zu machen und mit dem anderen Teil meines Werkes fortzufahren. Und er ist abgereist von hier, ohne mir irgendwelche Anweisungen zu hinterlassen, und so bin ich ohne Geld und weiss nicht, was ich zu thun habe. Ich habe ihm einen Brief geschrieben, aber ich weiss nicht,

[1]) Pastor III, 649.

was folgen wird. Würde ich abreisen, so fürchte ich, ihn zu erzürnen und mein Eigentum zu verlieren. Ist aber Buonarroto in Gefahr, lasst es mich wissen, denn ich würde dann alles im Stich lassen.“ Buonarroto muss sich schnell erholt haben, denn Michelangelo blieb die nächsten Wochen noch in Rom. Aber es brachen jetzt böse Zeiten für ihn an, Tage und Monate qualvollster Ungewissheit, in denen er nichts that und seine Zeit verlor. Seine Stimmung aus jenen Tagen giebt ein bitter satirisches Sonett wieder, in dem er die vollständige Verweltlichung der Kirche geisselt und sein eigenes herbes Schicksal beklagt: „Hier in Rom verwandeln sich die Kelche in Helme und Schwerter, und um Krieg zu führen, verkauft man Christi Blut in Strömen, und Kreuz und Dornen sind Lanzen und Schilde geworden. Er selbst muss die Geduld verlieren! Möge er nicht mehr hierher kommen, denn der Preis, mit dem man in Rom seine Sakramente verkauft, schreit zum Himmel, und so ist der Weg allem Guten verschlossen. Wollte ich jemals Schätze sammeln mit meiner Kunst — jetzt ist es wahrhaftig an der Zeit! Denn hier ist meine Arbeit von mir genommen worden, und der Papst versteinert mich wie die Meduse[1]). Doch ist dem Himmel die Armut genehm. Aber wo bleibt die Hoffnung für dieses und für jenes Leben, wenn da, wo die heilverkündende Fahne Christi wehen sollte, die Kriegsflagge Tod und Verderben verkündigt[2])?“

Michelangelo reist zum ersten Male nach Bologna

Der Brief, den Michelangelo an seine Heiligkeit gerichtet hatte, blieb unbeantwortet und vollständig erfolglos. Der Papst brauchte seine Geldmittel jetzt zu anderen Dingen als zur Bezahlung von Wandgemälden, und seine Gedanken waren durch Concil und Kirchenspaltung, womit ihn Ludwig XII. und seine Anhänger bedrohten, vollständig in Anspruch genommen. Er zog am 22. September in das von Alidosi arg bedrückte und aufs äusserste erbitterte Bologna ein, und hierhin folgte ihm Michelangelo, entschlossen, mit Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit den Fortgang seiner Arbeit sicherzustellen. Es war ein kühnes Unterfangen, sich dem von Sorgen und Krankheit gequälten Löwen jetzt zu nahen, und Michelangelo mochte sich vergangener banger Stunden erinnern, als er jetzt wieder im Stadtpalast von Bologna vor Julius II. erschien. Sicherlich verdankte er es der Vermittlung Alidosis, dass er gnädig aufgenommen wurde und mit der Zusicherung der gewünschten Gelder in der Tasche Bologna verlassen konnte. Schon in der zweiten Hälfte Oktober war er in Rom zurück

[1]) „Quel nel manto“, nennt Michelangelo hier den Papst, wahrscheinlich nach dem Vorgang Dantes, der (Inferno XIX, 69) Nicolaus III. von sich sagen lässt:

Sappi ch'io fui vestito del gran manto.

[2]) Frey, Dichtungen p. 308—310, Nr. X handelt ausführlich über dies Sonett und alle die falschen Datierungen, welche es erfahren hat. Er meint, dass das Gedicht etwa Ostern 1512 nach der Schlacht bei Ravenna entstanden sei, indem er auf die grossen Kriegsgefahren hinweist, welche damals auch Rom bedrohten. Aber Michelangelo hatte damals keinen Grund, sich in irgend einer Weise über den Papst zu beklagen. Im Gegenteil, sein Verhältnis zu Julius ist niemals besser gewesen. Im Juni schrieb er voller Hoffnung, noch 1000 Dukaten von Julius zu erhalten, und bat die Seinigen für das Wohlergehen Seiner Heiligkeit zu beten (Milanesi XI, 19). Setzen wir das Sonett dagegen in die zweite Hälfte des August 1510, so lösen sich die Widersprüche, und die Vorwürfe, die Michelangelo dem kriegführenden Papste machte, erscheinen vollgerechtfertigt. Eine Auflösung des Sonettes in Prosa siehe bei Guasti, Rime p. 157; Übersetzungen bei Hasenclever p. 156 und Robert-Tornow p. 29.

und erhielt hier sofort von Lorenzo Pucci 500 Dukaten ausgezahlt. Er durfte sie mit vollem Recht als den ihm zustehenden Gewinn betrachten, aber unter den gegenwärtigen Umständen war es nicht klug gehandelt, sich wieder von Geld zu entblössen und fast die ganze Summe zum Landankauf nach Florenz zu senden.

Zweite Reise nach Bologna

So kam es, dass sich Michelangelo, wahrscheinlich noch ehe das Aufschlagen des zweiten Gerüstes vollendet war, aufs neue in Geldverlegenheiten befand, dass er schon im Dezember zum zweiten Male nach Bologna aufbrechen musste. Wie mag nur Julius II. den neuen Besuch des ungestümen Bittstellers aufgenommen haben zu einer Zeit, wo selbst die Prälaten und Gesandten klagten, der Papst wolle von nichts anderem reden hören als von Krieg?[1]) Über keine der beiden Begegnungen in Bologna haben sich Angaben irgend welcher Art erhalten; jedenfalls hatte Michelangelo im Dezember 1510 die Überraschung, den kaum von heftigem Fieber genesenen Pontifex mit einem langen, weissen Bart wieder zu finden. Es war unmittelbar vor dem Aufbruch zum Winterfeldzuge gegen Mirandola, und es ehrt den kriegerischen Papst, dass er mitten in den schwersten Sorgen und Gefahren des beginnenden Kampfes den Wünschen eines Künstlers Gehör geschenkt hat. Anfang Januar war Michelangelo schon wieder zurück in Rom, wo er von der päpstlichen Kammer 500 Dukaten ausgezahlt erhielt, während Julius bereits vor Mirandola mitten in Schnee und Eis das Feldlager aufgeschlagen hatte.

Aber damit waren die Geldnöte des vielgeplagten Mannes noch lange nicht zu Ende. Die Summen waren klein gewesen, und er hatte auch jetzt wieder fast die Hälfte des Geldes nach Florenz gesandt. Schon am 23. Februar 1511 klagte er Buonarroto die neue Bedrängnis und sprach die Befürchtung aus, ein drittes Mal nach Bologna reisen zu müssen, denn der Datar des Papstes, der vor einem Monat nach Bologna abgereist sei und ihm von dort neue Geldzuweisungen versprochen habe, lasse ihn im Stich. Die Reise unterblieb, wahrscheinlich, weil Michelangelo vernommen hatte, dass Julius schon am 11. Februar nach Ravenna aufgebrochen war, vielleicht auch, weil man endlich seine Wünsche befriedigt hatte. Jedenfalls aber brachten die kriegerischen Unternehmungen des Papstes dem Meister unermesslichen Schaden, der nach seinen eigenen Worten die ganze Zeit bis zur Rückkehr Julius II. nach Rom für sein Werk verlor.

Heimkehr Julius II. am 27. Juni 1511

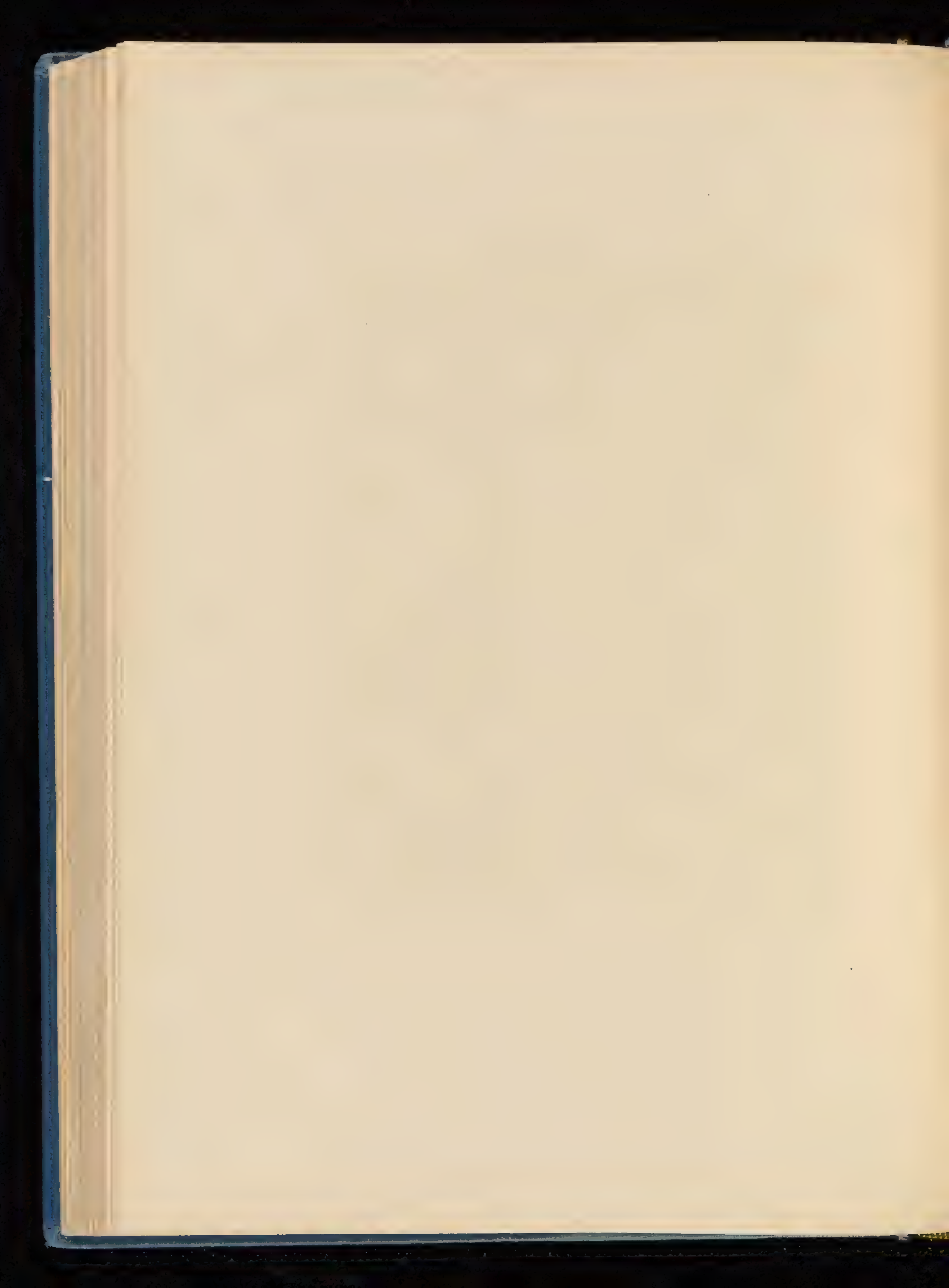
Acht Monate lang, von Anfang März bis Anfang Oktober, schweigt die Buonarroti-Korrespondenz. Es waren Monate der schwersten Heimsuchung für den Rovere-Papst, und so wenig auch Michelangelo zu den grossen politischen Fragen dieser Zeit Stellung genommen haben mag, das schreckliche Ende seines Gönners Alidosi musste ihn aufs tiefste erschüttern. Am 27. Juni 1511 hielt Julius endlich seinen feierlichen Einzug in Rom[2]), von Krankheit geschwächt, durch den Abfall Bolognas und die Berufung des Concils nach Pisa in seiner

[1]) Der Gesandte von Orvieto, Giovanni Egidio, schrieb am 12. Januar 1511 an seine Signoria aus Bologna vom Papst: „Non gli si pò parlare di cosa alcuna se non di guerra,“ und einen Tag später: non è prelato nesciuno che ardischa parlare al papa di cosa nesciuna se non di guerra . . . Vgl. über diesen merkwürdigen Carteggio: L. Fumi im Arch. d. Soc. Rom. XIV (1891) p. 135 und 136.

[2]) „Il papa honorifice introe in Roma in pontifical con gran jubillo“, schreibt Marino Sanuto X, 274.



Abb. 73 DIE SIXTINISCHE KAPELLE MIT DEN GERÜSTEN FÜR DIE RESTAURATION IM JAHRE 1904



weltlichen und geistlichen Macht aufs empfindlichste bedroht und doch so fest entschlossen wie nur je, seine grossen Herrschafts-Ideale zu verwirklichen. Er nahm auch trotz aller politischen Sorgen sofort die künstlerischen Interessen wieder auf, besuchte den Neubau von St. Peter[1]) und die Villa Chigi[2]), liess sich von Raffael in der Stanza della Segnatura malen und befahl, im Belvedere-Hof den Apollo aufzustellen, eine der herrlichsten Antiken, die er besass.

Neue Gunst und Ungeduld des Papstes

Keine seiner grossen Unternehmungen aber scheint die Teilnahme des greisen Pontifex damals in gleichem Masse erregt zu haben wie die Deckengemälde der Kapelle Sixtus IV. So sehr auch die Kardinäle und Hofbeamten das gute Aussehen Sr. Heiligkeit rühmten und seine Rüstigkeit bewunderten, so wenig täuschte sich Julius selbst über die kurze Frist, die ihm noch zu leben vergönnt war. Und nicht nur seine politischen Pläne harrten noch der Ausgestaltung, auch alles, was er für die monumentale Verherrlichung des Papsttums begonnen hatte, sollte noch vollendet werden: der Petersdom vor allem, der Hof des Belvedere, der Kanzleipalast am Tiber, die Fresken Raffaels in den Stanzen. Michelangelos Arbeit in der Sixtina allein versprach eine baldige Vollendung, und diese Vollendung bedeutete zugleich die Wiederaufnahme des Grabdenkmals, durch welches Julius den Meister für alle erlittene Unbill zu entschädigen gedachte. Kein Wunder, dass er vor Begierde brannte, die Gerüste aus der Sixtina entfernen zu lassen, diesen einen Gedanken zur That werden zu sehen, wo er die Ausführung der übrigen seinen Nachfolgern überlassen musste. Er kletterte mühsam zu Michelangelo die Leitern hinauf, der ihm die Hände entgegenstreckte[3]). Wie auf der Mauerbresche von Mirandola, so wollte er auch auf dem Gerüst der Sixtina der Erste sein, denn noch konnte sich niemand rühmen, die Pracht der Gestalten gesehen zu haben, mit denen der Gewaltige damals schon die ganze Mittelwölbung bedeckt hatte. Die Bewunderung des Papstes war so gross, dass er sofort die Aufdeckung der ersten Hälfte befahl, so sehr sich Michelangelo auch sträubte, welcher noch nirgends die letzte Hand angelegt hatte, das alte Gerüst für das Ausmalen der Lünetten und Bogenzwickel benutzen wollte und überdies den Neid seiner Feinde fürchten mochte. Aber er hütete sich wohl, sich dem unbeugsamen Willen Seiner Heiligkeit zu widersetzen, und die Vigilie des Himmelfahrtstages Mariae wurde als Termin der Aufdeckung der Fresken festgesetzt. An demselben Tage hatte Sixtus IV. vor mehr als dreissig Jahren die Kapelle der Assunta geweiht, und so bedeutete die Enthüllung der Malerei am 14. August nicht nur einen Akt der Pietät gegen den Begründer der Rovere-Dynastie, sondern auch ein neues, glänzendes Weihgeschenk an die Himmelskönigin.

[1]) Sanuto XII, 362 und 370. Pastor III, 775.
[2]) A. Luzio, Federico Gonzaga im Arch. d. Soc. Rom IX (1886) p. 225.
[3]) Vasari VII, 176: Il papa, che v'era poi andato a vedere alcune volte per certe scale a piuoli aiutato da Michelagnolo . . . .



ORNAMENTALES MOTIV VOM CIBO-ALTAR IN S. MARIA DELLA PACE

Lakonische Schilderung des Paris de Grassis

KAPITEL V • ENTHÜLLUNG DER FERTIGEN FRESKEN AM 14. AUGUST 1511. DAS LETZTE ARBEITSJAHR. DIE ZWEITE ENTHÜLLUNGSFEIER AM 31. OKTOBER 1512

„Am Vorabend und am Feste der Himmelfahrt der glorreichen Jungfrau", so schildert Paris de Grassis trocken und einsilbig die grosse Feier der Enthüllung[1]), „wollte der Papst an Vigilie und Messe in der Palastkapelle teilnehmen, sei es, um die neuen, dort eben enthüllten Gemälde zu sehen, sei es durch fromme Gefühle bewogen." Der pedantische Ceremonienmeister hätte wohl ohne alle Einschränkung die erste Vermutung gelten lassen können, denn Julius war karg in der öffentlichen Teilnahme am Gottesdienst; er schützte immer wieder seinen schwankenden Gesundheitszustand vor, um überhaupt fern zu bleiben, oder er wohnte den Gottesdiensten in dem Chörlein in der Mauerwand des Presbyteriums bei, wo er durch ein kleines Fenster alles sehen konnte, ohne selbst gesehen zu werden[2]). Seltsamer ist es noch, dass Paris de Grassis kein Wort der Bewunderung findet für das gewaltige Werk, dass er den Schöpfer der Malereien mit keiner Silbe erwähnt. Man sieht daraus, wie sehr sich Michelangelo am päpstlichen Hofe isoliert hatte, wie wenig angenehm den geistlichen Herren der vierjährige Gast in der Palastkapelle Seiner Heiligkeit gewesen war. Denn während der ganzen Zeit, die der Meister in der Sixtina malte, wurden hier die Gottesdienste nicht ausgesetzt[3]), und mehr noch als dem Luca Signorelli[4]) wird der Papst Michelangelo Dispens erteilt haben, an den zahllosen Feiertagen zu arbeiten, die in der Kapelle Sixtus IV. mit Vigilien und Messen festlich begangen wurden. Wie oft mag der einsame Mann dort oben bei seiner stillen Arbeit den Chorgesängen gelauscht haben, den Weihnachtsklängen und dem Osterjubel und den Klageliedern der stillen Woche, wie oft mag auch sein Auge sich hinabgesenkt haben in die schwindelnde Tiefe, das farbenprächtige Bild zu betrachten, das sich fast an jedem Feiertage in der Kapelle entfaltete. Die sich dort unten bewegten in Purpur und Seide, hatten

[1]) Vgl. den Anhang II der Dokumente, wo alle für die Zeitbestimmung der Sixtina-Malereien in Betracht kommenden Dokumente in zeitlicher Folge abgedruckt worden sind.

[2]) Vgl. Band I p. 135 und 136.

[3]) Der Umstand wird durch Paris de Grassis bezeugt, der die Gottesdienste nach wie vor in der Capella major beschreibt und niemals erwähnt, sie seien der Malereien wegen ausgesetzt oder verlegt worden. Die Gerüste mussten also so angelegt sein, dass der Kapellenraum unten vollständig frei blieb, trotz der Pfeiler, die sie trugen.

[4]) Vgl. Arch. stor. dell'Arte VI (1893) p. 307 und Band I dieses Werkes, p. 515 Anm. 3.

Zeit und Musse zu Prozessionen und Bittgesängen, zu Jagden und glänzenden Gelagen; der emsige Arbeiter hier oben aber im schmutzigen Malerkittel, der die Leistungen von fünf Gehilfen ersetzen sollte, fand kaum Zeit, das Notwendigste zu essen, und wenn er sich angekleidet aufs Lager warf, arbeiteten die Gedanken weiter die ganze Nacht. Niemand wagte, ihn zu stören, denn jedermann wusste, dass er die Gunst Seiner Heiligkeit besass[1]); innerlich aber dünkten sich die meisten der geistlichen und weltlichen Würdenträger mehr als dieser Mann, der hoch über ihnen allen in tausendfachen Qualen des Körpers und der Seele aus dem Nichts eine Welt erschuf. Alle die bunten Gestalten zogen vorüber wie Traumgebilde, die sich im Licht des Morgens entfärben, alle die glänzenden Namen gingen klanglos unter im Meer der Ewigkeit, nur die Schöpfungsgedanken Michelangelos leuchten noch immer, den Wechsel überdauernd, von der Decke herab.

Selbstverteidigung Michelangelos gegen den Vorwurf des Hochmutes und der Seltsamkeit

In seinem Verkehr mit Hofbeamten und Ceremonienmeistern hat Michelangelo selten den richtigen Ton zu treffen vermocht. So frei von jeder Eitelkeit er war[2]), so wenig er je mit seinen Leistungen geprahlt hat, so klar wurde ihm doch jedesmal der eigene Wert, trat ihm die Mittelmässigkeit mit hochmütigen Ansprüchen entgegen. Die geringe Mühe, welche er sich gab, den Mächtigen zu gefallen, trug ihm manche bittere Erfahrung ein, aber er ist trotzdem mit der Zeit eher schroffer als zugänglicher geworden. In viel späteren Jahren, als er längst den höchsten Gipfel des Ruhmes erklommen hatte und als der „göttliche“, „einzige“ Meister von jedermann gepriesen wurde, hat er in seinen Gesprächen mit Vittoria Colonna einmal seine Selbstverteidigung übernommen[3]): „Ist einmal einer von Natur“, so etwa sprach er sich aus, „derartig veranlagt und durch Erziehung so geworden, dass er Formelwesen hasst und Heuchelei verachtet, wäre es nicht ein Widersinn, ihn nicht leben zu lassen, wie es ihm geziemt? Und ist er noch dazu so anspruchslos, dass er Euren Umgang nicht sucht, wozu sucht Ihr den seinen? Weshalb wollt Ihr ihn zu jenen Nichtigkeiten herabziehen, die zu seiner Weltabkehr nicht passen? Wisst Ihr nicht, dass es Wissenschaften giebt, die einen Mann ganz in Anspruch nehmen, ohne irgend etwas von ihm unbeschäftigt und für Eure Müssiggängerei freizulassen? Jene weltscheuen Sonderlinge werdet Ihr freilich nicht in ihrem wahren Werte erkennen und sie höchstens loben, um Euch selber Ehre zu erweisen. Ich aber möchte behaupten, dass der kein hervorragender Mensch ist, der lieber Dummköpfen als seinem Berufe genügt; noch solch einer, an dem gar nichts Wunderliches oder Absonderliches ist, oder wie Ihr das sonst be-

[1]) Die stehende Redensart des Papstes war, wenn es sich um die Sixtina-Malereien handelte, „stellt Michelangelo zufrieden“: et della capella sempre disse el papa: „contentare Michelagniolo“! Vgl. den Brief des Giovan Francesco Fattucci an Michelangelo vom 22. Dezember 1523 bei Frey, Briefe 199.

[2]) „Stimo avere grandissimo onore: tutta grazia di Dio“, schrieb er an Buonarroto im Oktober 1507 von Bologna aus, als die Bronze-Statue Julius II. sich der Vollendung näherte. (Milanesi, Lettere 86.)

[3]) Joaquim de Vasconcellos, Francisco de Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538. Wien 1899, p. 23 und 25. Neuerdings sind diese Gespräche auch von Charles Holroyd in seiner Michelangelo-Biographie (London 1903 p. 269—327) aus dem portugiesischen Originaltext ins Englische übertragen worden.

nennen mögt. Die nichtssagenden Alltagsmenschen, die findet man ohne Laterne an allen Marktflecken dieser Welt.“ Diesen Gedanken gab der Meister Ausdruck, als er am Jüngsten Gericht zum zweiten Mal in der Kapelle Sixtus IV. thätig war; sie waren aber schon längst die Richtschnur seines Lebens, als er noch oben an den Deckengemälden arbeitete. Aber die Unabhängigkeit von den Menschen, die man später dem ersten Künstler Italiens, dem Freunde und Diener einer ganzen Generation von Päpsten nachsehen musste, wollte man dem Anfänger gegenüber nicht gelten lassen, der damals noch mit Raffael und Bramante um die Palme rang. Die lakonische Art, wie Paris de Grassis beide Male die Enthüllung der Fresken in der Sixtina erwähnt, die doch der eigentliche Schauplatz seiner Thaten war, beweist, dass Michelangelo zu diesem Ceremonienmeister kein besseres Verhältnis hatte wie später zu Biagio da Cesena.

Neue Intriguen Bramantes

Nachdem die erste Hälfte der Wölbung aufgedeckt worden war, glaubte Michelangelo allerdings mit Recht die Fürsprache anderer entbehren zu können. Sein Triumph über Bramante war so entscheidend, dass sich noch einmal die Rachegefühle seines alten Gegners aufs heftigste entzündeten. Vasari sowohl wie Condivi wissen jetzt von neuen Intriguen zu berichten und behaupten, Raffael habe versucht, durch Vermittlung seines Landsmannes den zweiten Teil der Sixtina für sich zu erlangen[1]). Da sei Michelangelo aufs äusserste erzürnt zum Papst geeilt, habe rücksichtslos alle Anschläge seiner Feinde aufgedeckt und habe sich ohne weiteres die Fortsetzung seiner Arbeit gesichert. Die Fassung der Intrigue, wie sie beide Biographen Michelangelos übereinstimmend gegeben haben, ist trotz alledem wenig glaubwürdig. Wenn der Meister, wie wir annehmen müssen, am 14. August 1511 bereits den grössten Teil der Mittelwölbung vollendet hatte[2]), so lag in der Ausmalung der Stichkappen und Lünetten allein wahrhaftig nur noch ein geringer Reiz. Raffael hatte überdies in den Stanzen noch vollauf zu thun, die eine Aufgabe war so ehrenvoll wie die andere, und eben erst hatte sich Julius in der Segnatura malen lassen und dem Urbinaten befohlen, hier auch seinen Liebling Federico Gonzaga zu porträtieren. Es ist also schon an und für sich mehr als unwahrscheinlich, dass Raffael sein eigenes Arbeitsfeld habe preisgeben wollen, auf dem er sich glorreich bethätigt hatte, um frevelhafte Übergriffe zu machen auf ein fremdes Gebiet, wo andere Hände schon das Grösste vollbracht hatten, und wo er trotz aller seiner Kunst sich nur mühsam behauptet haben würde.

Vasari und Condivi schrieben beide, als Raffael und Bramante längst gestorben waren und Michelangelos Name ganz Italien erfüllte. Sie mussten un-

[1]) Vasari VII, 176 und 177. Condivi ed. Frey p. 110.

[2]) Thode (Michelangelo-Regesten 353) nimmt sogar an, dass damals auch schon die Lünetten und Zwickelbilder enthüllt wurden, für welche Michelangelo doch erst nach seiner zweiten Rückkehr aus Bologna (Milanesi 427) die Kartons zu machen begonnen hatte. Wenn am 14. August 1511 die ganze Mittelwölbung, Lünetten und Zwickelbilder enthüllt wurden, so fragen wir, woran Michelangelo denn die letzten 14 Monate so furchtbar gearbeitet hat. In seinen Briefen bis Ognissanti 1512 zeigt er sich fortwährend aufs äusserste angestrengt in der Kapelle beschäftigt, und er musste trotzdem die Gerüste abbrechen, ohne ganz fertig geworden zu sein. Es fehlte wenigstens noch zum grösseren Teil der Goldauftrag, wie wir an den Gemälden selbst beobachten können und Vasari und Condivi bezeugen. Freys Annahme (Studien zu Michelagniolo I p. 98 n. 51) bleibt also im wesentlichen zu Rechte bestehen.

willkürlich für den Lebenden Partei ergreifen, den sie nur als geläuterten Charakter kannten, und so erscheint das Bild Bramantes, für den kein Zeitgenosse eingetreten ist, in sehr getrübtem Licht. Jedenfalls beweist die Erzählung der Biographen, dass es damals zu neuen, erbitterten Kämpfen zwischen beiden Parteien gekommen ist und dass die beiden Urbinaten den rücksichtslosen Stolz Buonarrotis mit tödlichem Hass vergolten haben.

Michelangelo hat zwei Audienzen beim Papst

Am 30. September 1511 und dann wieder am 1. Oktober hatte Michelangelo nacheinander zwei Audienzen beim Papst. Nach der zweiten erhielt er vierhundert Dukaten ausgezahlt, von denen er wie gewöhnlich den grössten Teil wenige Tage später nach Florenz sandte. In dem Briefe an Ludovico, in dem er diese Begebenheit erzählt, verspricht er über den Inhalt seines Gespräches mit dem Papst ein andermal zu berichten und schliesst mit den Worten: „Bittet Gott, dass ich hier Ehre einlegen möge und dass ich den Papst zufrieden stelle; denn wenn er zufrieden sein wird, so hoffe ich, dass wir eine Wohlthat von ihm erlangen werden; und betet auch zu Gott für ihn.“ Der Fürbitte der Seinigen hatte Michelangelo den Papst noch niemals empfohlen. Wer wollte das Rührende in dieser Bitte verkennen? Man meint, in beiden Begegnungen müssten der alte Fürst und der junge Künstler einander menschlich näher getreten sein denn je, und Julius habe dem bewährten Meister nicht nur die Vollendung der Sixtina-Malereien zugesichert, sondern auch die Wiederaufnahme seines Grabdenkmals in Aussicht gestellt.

Jedenfalls hatte es der Papst sehr eilig mit der Ausführung der noch fehlenden Stücke der Mittelwölbung, der Zwickel- und Lünetten-Malereien, für welche Michelangelo die Kartons schon gleich nach seiner zweiten Rückkehr aus Bologna in Angriff genommen hatte. Der ungestüme Greis wollte nichts von Urlaub wissen, er sah nicht, wie übel der Meister zugerichtet war durch die monatelange, schon rein äusserlich über die Massen beschwerliche Arbeit an der Mittelwölbung, die er ganz auf dem Rücken liegend vollbracht hatte. Condivi erzählt, Michelangelo habe durch das lange Nachobensehen seine Augen schwer geschädigt[1]), und er selbst hat in einem launigen Sonett an Giovanni da Pistoja seinen kläglichen Zustand drastisch genug beschrieben[2]): „Ich habe einen Kropf bekommen von diesem Malen von unten nach oben wie die Katzen in der Lombardei vom schlechten Wasser; mein Bauch ist so aufwärts gezogen, dass er fast das Kinn berührt, mein Bart steht zum Himmel empor, mein Hinterkopf liegt auf den Schultern, und ich habe eine Brust wie eine Harpyie. Der Pinsel aber, der über mein Gesicht dahinfährt, bedeckt es mir ganz mit einem bunten Paviment

Sonett an Giovanni da Pistoja

[1]) Ed. Frey p. 114.

[2]) Vgl. Frey, Die Dichtungen, p. 308, setzt dies Sonett ins Jahr 1510. Ich gebe der Datierung nach dem 15. August 1511 den Vorzug. Michelangelo hatte damals die Mittelwölbung zum grossen Teil vollendet, die er liegend hatte malen müssen; er konnte jetzt wenigstens die Lünetten-Fresken stehend ausführen. Auf der Rückseite des Sonettes unter der Adresse sieht man die Karikatur eines nackten Mannes, der eine durch einen horizontalen Strich angedeutete Decke malt. Beschrieben von Frey a. a. O. p. 307, IX. Faksimile des Sonettes, dessen Original das Archivio Buonarroti bewahrt, siehe bei Symonds II, 160. Deutsche Übersetzung bei Robert-tornow p. 57. Übertragung in italienische Prosa bei Guasti, Rime p. 158 und 159. Englische Übersetzung in Versen bei Symonds I, 234. Von Giovanni da Pistoja haben sich fünf Sonette an Michelangelo erhalten, die Frey (Dichtungen 260—262) herausgegeben hat.

von Tropfen ... Die Haut ist vorne übermässig angespannt, hinten ist sie zusammengeschrumpft, so dass ich krumm bin wie ein syrischer Bogen. In dieser Lage hat auch mein Verstand gelitten, und mein Kopf ist wirr geworden, denn mit einem Rohr, das nicht gerade ist, schiesst es sich schlecht. Darum, Giovanni," so schliesst der seltsame poetische Erguss, „übernimm du die Verteidigung meiner Ehre und meiner blassen Farben, denn der Ort war schlecht gewählt, und ich selbst bin kein Maler!"

Beginn der Malereien der Bogenzwickel und Lünetten

Die Ausmalung der Bogenzwickel und vor allem der Lünetten musste dem Meister körperlich weniger Beschwerden verursachen; der Flächeninhalt, den es zu füllen galt, war aber immer noch ein sehr bedeutender. Julius aber war gleich nach der Enthüllung der Sixtina-Gemälde infolge eines Jagdausfluges nach Ostia aufs gefährlichste erkrankt, aber, obwohl bereits von allen Ärzten aufgegeben, wie durch ein Wunder genesen[1]). Das war ein Memento mori, welches ihn nur noch ungeduldiger machen musste, die Sixtina-Malereien vollendet zu sehen, und wenn er nur Michelangelo erblickte, so war die stehende Frage: „Wann wirst du fertig sein mit der Kapelle?" „Wenn ich mir selbst und meiner Kunst genügt haben werde", lautete einmal die schlagfertige Antwort[2]). „Und wir wollen," antwortete Julius, „dass du unserm Willen mehr Genüge leistest, der wir wünschen, sie bald vollendet zu sehen."

„Wann wirst du fertig sein", drängte der Unerbittliche ein anderes Mal. „Wann ich kann", lautete die grobe Antwort. „Du willst wohl, dass ich dich vom Gerüst herabwerfen lasse", zürnte der Papst. „Mich wirst du nicht herabwerfen lassen", wollte Michelangelo hervorstossen, aber er bezwang sich und schwieg[3]).

Auch Stockschläge soll der cholerische Pontifex nicht gespart haben, um den Eifer des Säumigen anzuspornen, aber er sühnte seinen Jähzorn sofort durch ein reiches Gnadengeschenk[4]). Er konnte sich wohl noch zuweilen vergessen, aber Michelangelo hatte gelernt, sich in das Temperament des Papstes zu schicken. Erfuhr er doch immer wieder Beweise von der fast eifersüchtigen Liebe, mit welcher das Auge des greisen Papstes über ihm und seiner Arbeit wachte[5]), sah er sich doch von ihm mehr als von jedem anderen Menschen in seiner Grösse als Mensch und als Künstler verstanden und geehrt.

Das letzte Arbeitsjahr

Aus dem letzten Arbeitsjahr Michelangelos in der Sixtina hat sich eine verhältnismässig grosse Anzahl von Briefen erhalten, die allerdings über die Fresken des Meisters nur seltene und flüchtige Andeutungen bringen. Es war ein Jahr, das in seinem engen Kreise eine Fülle wechselnder Ereignisse barg, ein Jahr, das dem Papsttum die schwerste Niederlage brachte und den höchsten Triumph, ein Jahr voller Kämpfe und Gefahren und doch das glorreichste

[1]) Vgl. über die Krankheit Julius II., die vom 24. August an am akutesten war, Sanuto II, 403, 441, 449. Über den Anteil, den Federico Gonzaga an der Genesung des Papstes hatte, siehe die Briefe des Stazio Gadio bei Luzio im Arch. d. Soc. Rom. IX (1886) p. 526 und 527.

[2]) Vasari VII, 177.

[3]) Condivi ed. Frey p. 112.

[4]) Condivi ed. Frey p. 114 und 115; Vasari VII, 178.

[5]) „Hauendo di lui più cura et gelosia che di qualunque altro ch'egli appresso di se hauesse." Condivi ed. Frey p. 114.

in der Regierung Julius II. Die Entdeckung einer neuen Antike, des Tiber, bei Santa Maria sopra Minerva, im Januar 1512 konnte als ein günstiges Omen gelten, und Julius zögerte nicht, den herrlichen Fund für den Belvedere zu erwerben[1]). Dann folgte ein glänzender Karneval mit Aufzügen, Maskeraden und festlichen Gelagen, deren Beschreibung wir den Begleitern des kleinen Federico Gonzaga[2]) verdanken, des Erstgeborenen der Isabella d'Este, des erklärten Lieblings des alten Papstes, dessen Gegenwart all diesen Festen einen besonderen Glanz verlieh. Die Schlacht von Ravenna am Ostersonntag versetzte wenig später ganz Rom in sinnlosen Schrecken, und man fürchtete allgemein den Heranzug der Franzosen und die Plünderung der Stadt[3]). Nichts von alledem trat ein, und schon am 3. Mai eröffnete Julius mit feierlichem Pomp das grosse Lateranische Concil. Damit war die geistliche Autorität des Papstes wiederhergestellt, und an die schwerste Niederlage reihten sich jetzt die glänzendsten Triumphe. Das Erscheinen des Herzogs von Ferrara, des Franzosenfreundes, den Julius bis dahin vergebens bekämpft hatte, war keiner der geringsten; es war das einzige politische Ereignis, von dem auch Michelangelo direkt berührt worden ist[4]). Am 4. Juli 1512 erschien der Herzog in Rom und erlangte die feierliche Lossprechung vom Bann in der Sala Regia vor den Pforten der Sixtinischen Kapelle[5]). Aber weitere, fruchtlose Verhandlungen hielten ihn noch am päpstlichen Hofe zurück, und er suchte die müssigen Tage und Stunden, so gut es ging, mit seinem Neffen Federico hinzubringen, der ihm die schweren Sorgen verscheuchte. „Seine Excellenz", so schrieb damals der treue Grossino an seine Herrin nach Mantua, „wünschte sehr, das Gewölbe der grossen Kapelle zu sehen, welches Michelangelo malt, und durch Vermittlung Mondovis erreichte es Signor Federico, dass man hinschickte und im Auftrage des Papstes anfragen liess. Mit mehreren Personen kletterte der Herzog zum Gewölbe hinauf, aber bald kam einer nach dem anderen wieder herab. Nur der Herzog blieb oben bei Michelangelo und konnte sich nicht satt sehen an jenen Figuren. Und Se. Excellenz sagte Michelangelo viele schöne Dinge und bat ihn um ein Gemälde und bot ihm Geld an, und er hat versprochen, es zu machen[6]). Als Signor Federico aber sah, dass Se. Excellenz

Alfons von Ferrara erscheint auf den Gerüsten der Sixtina

[1]) Luzio, Federico Gonzaga a. a. O. p. 535.

[2]) Federico Gonzaga hat die in Rom erhaltenen Eindrücke von der Kunst Michelangelos nicht vergessen. Viele Jahre später, am 26. Mai 1531, schrieb er an Giovanni Borromeo, er wünsche sowohl ein Gemälde wie eine Skulptur von der Hand Michelangelos zu besitzen. Denselben Wunsch sprach er gleichzeitig seinem Gesandten aus und wiederholte ihn am 16. Juni. Im ersten Briefe bittet er um die Verwendung des Papstes in dieser Angelegenheit, im zweiten lässt er demselben danken für seine zustimmende Antwort. Vgl. Carlo d'Arco, Delle arti e degli artefici di Mantova, Mantova 1859, Vol. II p. 113.

[3]) Pastor III, 705.

[4]) Vgl. Anhang II (Dokumente).

[5]) Paris de Grassis Cod. Cors. 983 p. 84. Nach der Lösung vom Bann wurde der Herzog feierlich vom Grosspönitenziar in die Kapelle eingeführt, und die Sänger sangen im Chor: es ist Freude im Himmel über einen Sünder, der Busse thut. Alphons kniete nieder, küsste den Altar und opferte zehn Dukaten, welche die Kleriker der Kapelle in einem Nachtmahl anlegten. Die Sala Regia wurde unter Julius II. häufig zur Vollziehung der wichtigsten Staatsakte benützt. Am 8. November 1511 wurden hier vier Kardinäle ihrer Würde für verlustig erklärt. Sanuto XIII p. 202.

[6]) Das Bild, welches Michelangelo damals versprach und später auch gemalt hat, war die be-

so lange oben blieb, führte er seine Edelleute, die Gemächer des Papstes zu sehen und die Stanzen, welche Raffael von Urbino malt. Als dann der Herzog endlich herabgekommen war, wollte man ihm gleichfalls das Schlafgemach des Papstes zeigen und die Räume, welche Raffael ausmalt; aber er wollte nicht gehen, und seine Edelleute sagten, er habe sich gescheut, das Gemach zu betreten, wo der Papst schlief."

Wenige Tage später flüchtete Alfonso d'Este aus Rom, weil er in die unbillige Forderung Julius II., Ferrara abzutreten, nicht willigen wollte. Der Brief aber, in welchem seiner Schwester Isabella der Besuch in der Sixtina geschildert wurde, führt uns am unmittelbarsten von allen zeitgenössischen Berichten in die Werkstatt Michelangelos ein, stellt uns so plastisch wie kein anderer Raffael und Michelangelo in ihrer gemeinsamen Arbeit im vatikanischen Palast vor Augen. Seltsame Verkettung der Umstände! Derselbe Herzog von Ferrara, welcher sich in Rom so sehr an den Werken Michelangelos begeisterte, dass er es verschmähte, nach dem Kunstgenuss in der Sixtina noch Raffael in den Stanzen aufzusuchen, hatte aus den Trümmern der Julius-Statue eine Kanone giessen lassen und bewahrte den vom Rumpf getrennten Kopf des Papstes in seinem Antiquarium!

Die letzten Briefe des letzten Jahres

Am Anfang des Jahres 1512 hatte Michelangelo noch gehofft, zu Ostern einen Urlaub nach Florenz zu erhalten, dann heisst es in späteren Briefen, er hoffe bestimmt, im Sommer zu kommen, dann wieder im September, endlich zu Allerheiligen. Alle diese Hoffnungen zerschlugen sich an der stürmischen Ungeduld des Papstes, die Kapelle vollendet zu sehen. Man gewinnt den Eindruck, als sei dies letzte Jahr das schwerste von allen gewesen, besonders als sich die Arbeit dem Ende näherte. Im Frühling waren die Gedanken des Meisters noch vielfach mit Landankauf beschäftigt, und nachdem er im Mai durch Vermittlung des Kardinals Bibbiena zweitausend Gulden als Vorschuss auf das Julius-Denkmal erhalten hatte, kaufte er sofort ein grösseres Gut[1]). In einem Brief vom Juni 1512 giebt er seiner vollen Freude Ausdruck über den vollzogenen Kauf: „Ich danke Gott, dass diese Angelegenheit erledigt ist. Jetzt bleibt mir nur noch ein anderes übrig zu thun, das heisst diesen da (seinen Brüdern) ein Geschäft zu gründen. Ich denke an nichts anderes Tag und Nacht. Dann meine ich, alles gethan zu haben, was ich zu thun verpflichtet war, und was mir noch zu leben übrig bleibt, will ich in Frieden verbringen." Worte wie diese zeigen, dass Michelangelo den Unterhalt von Vater und Brüdern durch seiner Hände Arbeit längst als etwas Selbstverständliches betrachtete[2]).

rühmte Leda mit dem Schwan. Bei wenig Gelegenheiten hat sich Michelangelo so schroff und unfreundlich gezeigt wie damals, als er dem Herzog trotz seines äusserst gnädigen Handschreibens um eines ungeschickten Boten willen die Herausgabe des fertigen Bildes verweigerte. Vgl. Giuseppe Campori, Michelangelo Buonarroti e Alfonso I d'Este in Atti e memorie delle RR. deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia N. S. vol. 6. Parte I[a] 1881 (anno accademico 1879–80) p. 138—140. Vgl. ferner über Michelangelos Beziehungen zu Alfons von Ferrara Vasari VII, 198, 199, 202 und 284.

[1]) Vgl. Milanesi p. 44 und Frey, Denunzia dei beni della famiglia de' Buonarroti im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung. VI (1885) p. 199.

[2]) „Io ò atteso sessanta anni a'casi vostri; ora son vechio e bisògniami pensare a'mia", schrieb Michelangelo am 25. März 1553 an den Neffen Lionardo. Vgl. Milanesi, Lettere 290.

Aber erst im Lichte seiner eigenen, übermenschlichen Sorgen und Mühen erkennt man den ethischen Wert solcher Worte und Gesinnungen. Immer rastloser arbeiteten seine Hände, immer reicher quoll der Strom seiner schöpferischen Gedanken, und seine Spannkraft schien zu wachsen. Eine milde, resignierte Stimmung durchweht die Briefe aus den Sommermonaten 1512. Er fühlte es jetzt mit Dank gegen die Vorsehung, dass er dies Werk vollenden würde, aber mit brennender Sehnsucht sah er dem Ende entgegen.

Anfang des Sommers hatte er schon dem Vater eröffnet, dass er noch sechs Monate in Rom zu thun haben würde und auch eher kein Geld zu erwarten hätte. „Wenn meine Malerei hier vollendet sein wird," schliesst er diesen Brief, „so habe ich noch tausend Dukaten vom Papst zu verlangen, und ich hoffe, sie auf jeden Fall zu erhalten, wenn ich ihn zufrieden stelle. Betet zu Gott für ihn, für sein Wohl und für das unsere." Hier klingt wieder ein lyrischer Ton durch die sonst so kurze, fast rauhe Sprache hindurch, die der Meister mit den Seinigen zu führen gewohnt war; wir hören wieder eine leise Stimme des Affektes für den gewaltigen Papst. Zum zweiten Mal bittet er den alten Ludovico, für sein Wohlergehen zu beten!

In allen Briefen Michelangelos von Juni bis September wiederholt sich das Versprechen, nach Florenz zu kommen, sobald die Malerei vollendet sein würde, aber immer wieder wird die Frist verlängert und der Termin hinausgeschoben. Schon im Juni schrieb er an Ludovico, er hoffe in zwei Monaten fertig zu sein, aber er sei so beschäftigt, dass er nicht schreiben könne. Er bat auch, ihm selbst nicht allzu oft zu schreiben, da er niemanden habe, den er nach Briefen senden könne. Aber acht Tage später reute ihn schon wieder dies Verbot, er entschuldigte es mit der Mühsal seines Lebens und bat, sie möchten ihm nur schreiben, wann sie wollten, und ihn vor allem über Gutsankäufe auf dem Laufenden erhalten.

Egoismus der Angehörigen in Florenz

Trieb ihn der Papst an, das Werk zu vollenden, so drängten ihn die Seinigen, heimzukehren und ihnen eine Bottega zu gründen. Niemand hatte Mitleid mit dem schaffenden Manne, der nun schon seit Monaten und Jahren Körper- und Seelenkräfte verzehrte, ein Werk zu vollbringen, wie es noch niemand vor ihm vollbracht hatte. „Ich habe keine Zeit, Dir zu antworten," schrieb er an Buonarroto am 24. Juli, „denn es ist Nacht, und ich kann Dir nichts Bestimmtes versprechen, bis ich nicht das Ende meiner Angelegenheiten hier absehen kann. Ich werde diesen September dort sein und werde alles für Euch thun, was ich kann, wie ich es bisher gethan habe. Ich habe mehr Mühsal, als je ein Mensch gehabt hat, bin wenig gesund und arbeite mit höchster Anstrengung. Und doch harre ich aus, um das ersehnte Ziel zu erreichen. So könnt auch Ihr wohl zwei Monate Geduld haben, die Ihr es zehntausendmal besser habt als ich." Wenig später drängte Buonarroto schon wieder, und Michelangelo verlor noch immer nicht die Geduld. So leidenschaftlich, unduldsam und aufbrausend er sich gelegentlich auch zeigen konnte, so liebevoll und geduldig ertrug er doch für gewöhnlich die eigensüchtigen Belästigungen seiner Angehörigen. „Was meine Rückkehr anlangt," so suchte er schon wieder am 21. August Buonarrotos Ungeduld zu beschwichtigen, „so kann ich nicht eher kommen, als bis ich mein Werk hier vollendet habe.

Das, denke ich, wird Ende September geschehen. Doch ist die Arbeit so gross, dass ich mich nicht auf vierzehn Tage verpflichten kann. Jedenfalls werde ich vor Allerheiligen dort sein, wenn ich nicht vorher sterbe. Ich eile so sehr ich kann, denn ich kann die Zeit nicht erwarten, dort zu sein."

Die politischen Wirren in Florenz, welche am 30. August zur Abdankung Soderinis und am 12. September zur Rückkehr der Medici führten, versetzten auch Michelangelo in die höchste Aufregung. Republikaner von Gesinnung, und mit dem vertriebenen, vom Papste verfolgten Gonfaloniere seiner Vaterstadt persönlich eng befreundet, verbanden ihn doch auch mit den Nachkommen des Magnifico dankbare Erinnerungen der Jugend. Er litt unter diesem Zwiespalt, und wie gross seine Sorge um die Seinigen war, beweist der Vorschlag, den er Anfang September Buonarroto machte, nach Siena überzusiedeln. Er öffnete auch sofort wieder seine Börse und hiess sie nehmen, so viel sie brauchten. Als er dann allerdings vernahm, dass die Gefahr vorüber sei und Ludovico Florenz nicht verlassen habe, suchte er die oft erprobte Begehrlichkeit der Seinigen einzudämmen. „Ich sage Euch, dass ich nicht einen Heller besitze", schrieb er am 18. September, „und ich bin, kann man sagen, barfuss und nackt, und ich kann die Restzahlung nicht erhalten, wenn ich mein Werk nicht vollendet habe; und ich leide die bittersten Mühen und Beschwerden. Und wenn Ihr nun auch einige Unannehmlichkeiten habt, so nehmt es nicht zu schwer, und so lange Ihr Euch mit eigenem Gelde helfen könnt, nehmt mir nicht das meinige, ausgenommen in Fällen der Gefahr, wie ich gesagt habe. Solltet Ihr aber ausserdem irgend ein dringendes Bedürfnis haben, so bitte ich Euch, mir vorher zu schreiben, wenn es Euch gefällt. Ich werde bald dort sein. Und wenn es Gott gefällt, so soll es unter allen Umständen geschehen, dass ich das Allerheiligenfest mit Euch begehe."

Physische und seelische Erschöpfung des Meisters

Wenig später muss wieder ein langer Klagebrief aus Florenz in Rom eingetroffen sein. Michelangelo hatte damals seine physischen und moralischen Kräfte aufgebraucht. Die ewige Not seiner Familie, die tödliche Einsamkeit, in der er arbeitete, die neidische Eifersucht, die ihn umgab, das unbarmherzige Drängen des Papstes — alles das hatte ihn tief melancholisch gemacht. Jede Lebensfreudigkeit war von ihm gewichen, und er trug sich mit Todesgedanken. Die grosse Müdigkeit war eingetreten, die am Endziel heissen Kampfes auch die starken Geister heimsucht. Man liest mit Rührung des Sohnes Antwort auf des Vaters Klagen, wenn man sieht, wie er mit sorgender Kindesliebe Trost zu spenden versucht und doch seine eigene Hoffnungslosigkeit nicht verbergen kann. Es ist in der That ein einzigartiges Schauspiel, das uns die Briefe jener Zeit gewähren! Ebenso hell strahlt uns aus ihnen der Charakter des Menschen entgegen, wie sich der Künstler gross und herrlich in seinen Werken offenbart. Ja, was Vittoria Colonna viele Jahre später ausgesprochen hat, das galt schon damals, wenn es auch nur wenige wussten: die Persönlichkeit Michelangelos überragte seine Werke, und wer nur diese kannte, bewunderte sein geringeres Teil.

„Durch Euren letzten Brief", schrieb Michelangelo im Oktober an den Vater, „erfuhr ich, wie die Dinge dort gehen, wenn ich auch schon vorher einiges davon wusste. Es heisst Geduld haben, sich Gott befehlen und seine

Irrtümer bereuen; denn deswegen ist all dies Unglück gekommen und vor allem durch Hoffart und Undankbarkeit verschuldet. Denn ich habe nie mit Leuten zu thun gehabt, die undankbarer und hochmütiger gewesen wären als die Florentiner. Wenn nun das Gericht kommt, so hat es einen guten Grund. Dass Ihr sechzig Dukaten zahlen sollt, scheint mir unbillig und hat mir bitteren Schmerz verursacht. Doch heisst es Geduld haben, so lange wie es Gott gefällt. Ich werde zwei Worte an Giuliano de' Medici schreiben, die ich beilege; lest sie, und wenn sie Euch gut scheinen, tragt sie hin und seht, ob sie nicht etwas nützen werden. Wenn sie nichts nützen, überlegt, ob wir nicht verkaufen sollen, was wir haben, und uns aufmachen, anderswo zu wohnen. Seht Ihr ausserdem, dass Ihr schlechter fahrt als die anderen, weigert Euch zu zahlen, und lasst Euch lieber nehmen, was Ihr habt, und lasst es mich wissen. Aber wenn den anderen geschieht wie Euch, habt Geduld und hofft auf Gott. Ihr schreibt mir, dass Ihr selbst für dreissig Dukaten vorgesehen habt, nehmt die anderen dreissig von den meinigen und schickt den Rest hierher . . — Denkt vor allem daran, Euer Leben zu erhalten; und wenn Ihr nicht die Ehrenämter des Landes erhalten könnt wie die anderen Bürger, so lasst Euch am täglichen Brot genügen, lebt in Frieden mit Christo und arm wie ich selbst. Denn ich lebe armselig genug; mir ist das Leben nichts mehr, und nichts sind mir die Ehren der Welt, sondern ich schlage mich mit tausendfacher Mühsal durch und mit vielem Argwohn. Und es sind wohl schon fünfzehn Jahre her, dass ich nicht eine gute Stunde hatte, und alles habe ich gethan, um Euch zu helfen. Aber Ihr habt es niemals erkannt und geglaubt. Gott verzeihe uns allen. Ich bin bereit, dasselbe noch einmal zu thun, wenn ich am Leben bleibe und es vermag."

Michelangelo berichtet die Vollendung der Kapelle nach Florenz

Aus solchen trüben Stimmungen heraus kann der fast gleichgültige Ton kaum überraschen, in welchem Michelangelo endlich im Oktober seinem Vater die Vollendung seiner Arbeit mitgeteilt hat. „Ich habe die Kapelle vollendet, die ich malte", schrieb er. „Der Papst ist ausserordentlich wohl zufrieden. Aber die anderen Dinge gelingen mir nicht, wie ich gehofft hatte. Ich gebe den Zeiten die Schuld, die unserer Kunst sehr entgegen sind. Auf Allerheiligen werde ich nicht nach Florenz kommen, denn ich habe noch nicht erreicht, was ich thun muss und thun soll, und es ist noch keine Zeit dazu." Das ist alles! Kein erleichtertes Aufatmen, kein Wort der Freude über den unendlichen Triumph, nicht eine Spur von Dankbarkeit oder gar Genugthuung! Kurze, kalte, traurige Worte! Wie weit war der Schaffensmüde noch immer dem Friedensglück entrückt, das er erträumt, wenn dies Titanenwerk vollendet sein würde, wie fern dem Hafen noch nach all dem Kampf und Sturm! Kaum hatte er den Pinsel aus der Hand gelegt, so stieg schon wieder das Gespenst des Julius-Denkmals vor ihm auf und trieb ihn vorwärts mit unerbittlicher Gewalt. Es spricht eine finstere Entschlossenheit aus den Worten, mit welchen er sein Fernbleiben von Florenz zum Allerheiligenfeste kundgiebt. Monatelang hatte er davon in seinen Briefen gesprochen und immer wieder sich selbst und die Seinigen mit dieser Aussicht eines frohen Wiedersehens getröstet. Nun schreibt er kurz: „ich werde nicht kommen", und schneidet alle weiteren Fragen mit den Worten ab: „ich habe noch nicht erreicht, was ich thun muss und thun will."

Paris de Grassis' Beschreibung der Enthüllung der Fresken am 31. Oktober 1512

Nicht minder lakonisch als Michelangelo selbst hat Paris de Grassis in seinem Ceremonienbuch die Enthüllung der fertigen Deckengemälde an der Vigilie des Allerheiligenfestes 1512 erwähnt. Es waren bewegte Tage und Wochen; kurz vorher waren die Gesandten von Parma und Piacenza in Rom erschienen, nachdem ihre Städte — zum erstenmal wieder seit der Schenkung Pipins — dem Kirchenstaat einverleibt worden waren[1]). Der Einzug des kaiserlichen Gesandten Matthäus Lang stand unmittelbar bevor, und damit sollte sich eine neue, bedeutsame Wendung in der Politik Julius II. vollziehen, der sich wenig später mit dem Deutschen Kaiser zu einem Bunde gegen Venedig zusammenthat. Am 31. Oktober gab der Papst den Gesandten von Parma ein Festmahl im Saal der Päpste, dem grössten der Prunkgemächer im Appartamento Borgia. Komödien wurden aufgeführt und Gedichte vorgetragen, und Seine Heiligkeit zog sich erst zurück, als es Zeit zur Allerheiligen-Vesper in der Kapelle war und die Kardinäle sich versammelten. Man musste mehr als eine Stunde warten, bis Julius endlich müde und angegriffen erschien. Die Feier nahm ihren gewöhnlichen Verlauf. Dann heisst es weiter im Bericht des Ceremonienmeisters: „Heute wurde zum erstenmal unsere Kapelle geöffnet, nachdem ihre Gemälde vollendet waren. Denn drei oder vier Jahre lang war ihr Dach oder Gewölbe fortwährend bedeckt, indem ein Gerüst es vollständig verhüllte"[2]). Weiter wusste Paris de Grassis auch jetzt über die Enthüllung der Fresken Michelangelos nichts zu sagen, und die Gleichgültigkeit, mit welcher er das Ereignis erwähnt, macht die Angabe Vasaris unwahrscheinlich, dass ganz Rom an dem Fest der Aufdeckung des Gewölbes teilgenommen habe[3]). Für die groben Sinne der Römer waren die Gemälde überhaupt nicht berechnet; überdies erwarteten sie gerade damals mit Spannung den Einzug des kaiserlichen Gesandten. Und was war ihnen im Vergleich zu dem bevorstehenden Gepränge die edle, ernste Kunst eines Michelangelo? Nein! der äussere Erfolg des Meisters war bescheiden, und den wenigen, welche wie Bramante seine Leistungen zu würdigen verstanden, verschlossen Hass und Neid den Mund. Als aber vier Tage später Matthäus Lang seinen Einzug hielt in Rom, da rühmte Paris de Grassis „das seltene herrliche Gepränge" in begeisterter Rede: „Ich sah noch nicht, so lange ich mein Amt verwalte," schrieb er, „ein so grosses und einzigartiges Schauspiel, das einem antiken Triumphzug verglichen werden kann[4])." Feste, Schaustellungen und Gelage nahmen damals kein Ende in Rom, und der kaiserliche Abgesandte und der junge Erbprinz von Mantua und die Vertreter der neuen Provinzen des Kirchenstaates liessen sich die Huldigungen der Römer wohlgefallen.

Wie fern sich Michelangelo von diesem lauten Treiben hielt und wie verhasst ihm das müssige Getümmel war, geht deutlich aus dem Brief an den Vater hervor, in dem er die Seinigen ermahnt, die Ehren dieser Welt nicht zu suchen, wie er es selbst nicht thue. Einsam und unerkannt schritt er unter der

[1]) Pastor III, 719.
[2]) Vgl. Anhang II.
[3]) Vasari VII, 186: Sentissi nel discoprirla correre tutto il mondo d'ogni parte; e questo bastò per fare rimanere le persone trasecolate e mutole.
[4]) Döllinger, Beiträge III, 424.

Menge dahin, ein armer Künstler, der eben durch seiner Hände Arbeit seine Familie vom Ruin errettet hatte, und doch ein König im Reich der Geister. Ihm brachte niemand Huldigungen dar, ihn lud kein einziger der Grossen an seine reich besetzte Tafel. Der Festjubel der anderen stellte ihm nur noch deutlicher vor Augen, wie mühselig und freudlos sein Leben bis dahin gewesen war: „In fünfzehn Jahren" schrieb er, „hatte ich nicht eine frohe Stunde!" Gewiss, er sehnte sich nicht darnach, die Lobeserhebungen der Menge zu hören; aber wie armselig mussten ihm doch die viel gepriesenen Verdienste dieser geistlichen und weltlichen Herren erscheinen im Vergleich zu dem, was er selbst geleistet hatte. Wie mag es ihn anfangs zurückgetrieben haben in die stille Kapelle, auf die hohen Gerüste hinauf, wohin ihm niemand folgen durfte, zurück in die vertraute Welt gottähnlicher Gestalten, die er geschaffen nach seinem Bilde, die er beseelt mit seinem Geist! Aber dann fühlte er, dass das Vergangene nicht mehr sein eigen war, dass er mit diesen Bildern nur Zwiesprache hatte halten können, so lange er sie schuf; dass er auch in dieser heimatlichen Welt schon ein Fremdling geworden war. Darum das brennende Verlangen, neue Gebilde zu schaffen, darum die Tag und Nacht sich steigernde Sehnsucht, seine Einsamkeit mit Marmorbildern zu beleben, darum die schroffe Absage nach Florenz, die Unruhe und Trauer, bis Julius endlich sein altes Versprechen eingelöst hatte.

Wiederaufnahme der Arbeit am Juliusdenkmal

Die Wartezeit, welche der Papst der Ungeduld des Meisters auferlegte, kann nicht lange gedauert haben. Im Gegenteil! Erwägen wir die hohen, politischen Pläne, die damals den hinfälligen Priesterkönig beschäftigten, so beweist es eine besondere Fürsorge für Michelangelo, wenn dieser schon am 5. November, einen Tag nach dem Einzug des Matthäus Lang in Rom, an Ludovico schreiben konnte, es gehe ihm gut und er arbeite. Allerdings konnte es Julius jetzt nicht mehr als eine Herausforderung des Schicksals betrachten, wenn er die Herstellung seines Grabdenkmals betrieb. Er hatte nach der Pfingstvigilie schon vor Monaten das heilige Kollegium um sich versammelt und erklärt, er könne jetzt weiter nicht an den Gottesdiensten teilnehmen, denn seine Kräfte seien verbraucht[1]). Als einige Kardinäle protestierten und erklärten, er sähe wohler aus als vor zehn Jahren, hatte er sich an Paris de Grassis gewandt und gesagt: „Sie schmeicheln mir, aber ich kenne meinen Fall und fühle, dass meine Kräfte stündlich abnehmen und dass ich nicht länger leben kann. Darum sollst du mich weiter nicht erwarten, weder zu den Vespern noch zu den Messen, und alle diese Gottesdienste werdet ihr in Zukunft ohne mich begehen." Zwar besserte sich der Zustand des Papstes wieder, aber zum grossen Leidwesen seines Ceremonienmeisters ist sein von jeher unregelmässiger Kapellenbesuch während des ganzen Sommers überhaupt unterblieben.

Doch am 31. Oktober, an der Allerheiligen-Vigilie, nahm Julius noch einmal den Thron des Statthalters Christi in der Sixtinischen Kapelle ein, dem Fresko Botticellis gegenüber, das die Thaten seines Oheims verherrlichte. Aber auch diesmal wäre er vielleicht nicht erschienen, müde wie er war vom Empfang der Abgesandten Parmas, hätte er nicht den Meister ehren wollen, der, dem

[1]) Döllinger, Beiträge III p. 419.

Drängen des Papstes nachgebend, sein Werk enthüllt hatte, ehe es noch ganz vollendet war. Es verlangte ihn auch, wenigstens dieses eine Mal die Pracht der Deckengemälde voll auf sich wirken zu lassen, während die feierlichen Chorgesänge ernst und getragen durch den weiten Raum dahinschallten. Welche Gedanken und Empfindungen die Seele des todkranken Pontifex in dieser Stunde heimgesucht haben, wissen wir nicht. Hat er geahnt, dass ihm noch die Nachwelt dankbar sein würde für dieses Geschenk, wenn die Spur seines Erdendaseins in der politischen Gestaltung Italiens längst verwischt sein würde? Nach dieser Allerheiligen-Vigilie erfahren wir nichts wieder von einem offiziellen Besuch Julius II. in der Sixtina, aber es ist wahrscheinlich, dass er mit Michelangelo allein dorthin zurückgekehrt ist. Er muss den Meister damals fürstlich belohnt haben, aber die Höhe der Summe, die er spendete, ist unbekannt geblieben[1]). Nur wünschte er noch, Michelangelo möchte die abgebrochene Arbeit ganz zu Ende führen und vor allem das Auftragen der Goldfarbe vollenden, mit welcher eben erst begonnen worden war. Die Mühe, die Gerüste wiederherzustellen, war nicht gering, und die Phantasie des Bildhauers war schon ganz mit Marmorgestalten erfüllt, die zum Dasein drängten. So suchte er von der Sache loszukommen, und in dem vertrauten Ton, den ihm der Papst gestattete, sagte er schnell: „Ich wüsste nicht, dass Menschen Gold trügen.“ Und als Julius einwandte, es würde ärmlich aussehen, beruhigte er ihn mit den Worten: „Die, welche hier gemalt sind, waren auch arme Leute.“ Und hierbei blieb es, denn der Papst hatte damals keinen anderen Gedanken, als Michelangelo zufrieden zu stellen[2]).

An seinem Krönungstage, dem 26. November, erklärte Julius wieder, er könne niemals mehr zu den Vigilien und Messen in der Kapelle erscheinen. Er wohnte aber noch am 3. und 10. Dezember den Sitzungen des Lateranischen Concils bei und siedelte dann auf acht Tage nach San Pietro in Vincoli über, dem Stammsitz des Rovere-Geschlechtes. Jene seltsame Unruhe hatte ihn ergriffen, welche oft über Menschen kommt, denen der Tod auf den Fersen ist. Er besuchte damals nacheinander S. Croce in Gerusalemme, S. Maria Maggiore, San Lorenzo fuori le mura und Sant' Eusebio; es schien, als wolle er Abschied nehmen von den Stätten, die ihm besonders teuer waren[3]). Dann suchte ihn um Weihnachten aufs neue das Fieber heim. Keiner seiner Ärzte wusste Rat, langsam bereitete sich die Todeskrankheit vor, und wenige Wochen später war der Zustand des Papstes hoffnungslos.

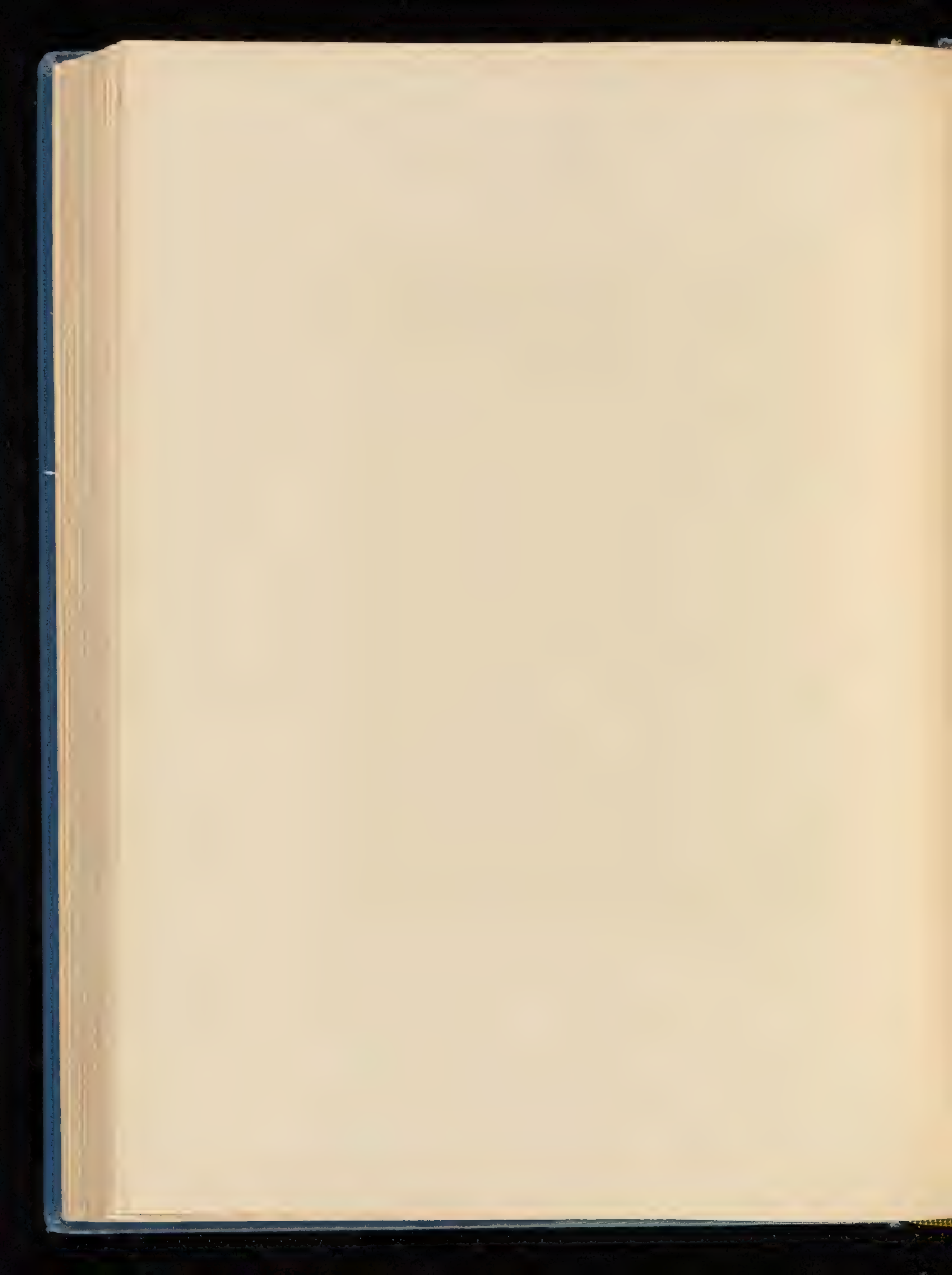
[1]) Ein Teil der erhaltenen Summen wurde ungerechterweise auf Rechnung des Julius-Denkmals gesetzt: et tutti e danari gli faceua dare per soperimento *(sic!)* di detta pittura ne furo (n) messi assai a conto di detta sepoltura. Vgl. den Brief Fattuccis an Michelangelo vom 22. Dezember 1523 bei Frey, Briefe 199. Vgl. auch Vasari VII, 186: con danari e ricchi doni rimunerò molto Michelagnolo.

[2]) Condivi ed. Frey p. 112 und p. 116: Di nessuna cosa parue che Giulio maggior cura hauesse che di mantenersi questo huomo; ne uolse solamente seruirsene in uita ma poi che fu morto anchora. Vgl. auch Vasari VII, 178. Die von Vasari und Condivi gebrachte Notiz, dass der Papst noch das Auftragen der Goldfarben verlangte, ist insofern von Wichtigkeit, als sie uns lehrt, dass Michelangelo thatsächlich nicht fertig geworden war und das Gerüst vorzeitig abbrechen musste.

[3]) Paris de Grassis bei Döllinger, Beiträge III p. 426 und 427.



Abb. 75 JULIUS II. IN RAFFAELS MESSE VON BOLSENA



Rückkehr nach Florenz. Häusliches Elend und kleinliche Sorgen in Rom

Michelangelo muss im November trotz seiner früheren Absage kurze Zeit in Florenz gewesen sein. Nachdem er nun auch über das Schicksal des Julius-Denkmals beruhigt sein konnte, wird er sich beeilt haben, das den Seinigen gegebene Versprechen zu erfüllen. Nach Rom zurückgekehrt, fand er sich wieder mitten in den kleinlichen Sorgen und Mühen des täglichen Lebens. Sein einziger Geselle war schwer erkrankt und verlangte seine Pflege; die Erwerbung eines Hauses und einer Werkstatt für die neue Arbeit machte Schwierigkeiten, und doch wollte er nicht neue Gesellen anwerben, ehe er vollständig eingerichtet war. Nur einen Jungen hatte er sich aus der Heimat im Januar nach Rom kommen lassen. Er sollte ihm die Hausgeschäfte besorgen und nebenher in freien Stunden zeichnen lernen. Das unglückliche Kind hat in Rom keine guten Tage gehabt und seinen Herrn fast zur Verzweiflung gebracht. Schon über seiner Ankunft waltete ein Unstern. Der Schlingel war wie ein junger Herr auf einem Maultier von Florenz nach Rom geritten, und der Führer hatte einen Dukaten verlangt. Dann hatten in Florenz Vater und Sohn beide versichert, er würde sich jeder Arbeit unterziehen, würde für den Maulesel sorgen und auf der Erde schlafen, wenn es nötig sei. Und nun musste Michelangelo für ihn sorgen. „Es fehlten mir gerade noch Belästigungen ausser denen, die ich gehabt habe, seit ich zurückgekehrt bin!", schrieb er verzweifelt[1]). „Mein Geselle, den ich hier liess, ist bis heute krank gewesen, vom Tage an, seit ich zurückkehrte. Jetzt geht es ihm besser, aber er war schon von den Ärzten aufgegeben, und ungefähr einen Monat bin ich nicht zu Bett gekommen, ausser allem übrigen. Jetzt habe ich diesen Schmutzfinken von einem Jungen da, der sagt, er wolle keine Zeit verlieren und lernen. Und dort sagte er mir, dass ihm zwei oder drei Stunden am Tage genügen würden. Jetzt ist ihm der ganze Tag nicht genug, und er will auch noch die ganze Nacht zeichnen. Das sind die Ratschläge des Vaters. Und wenn ich etwas sagte, so würde es heissen, ich wolle nicht, dass er etwas lerne. Ich brauche jemanden, der für mich sorgt, und wenn er es nicht wollte, so hätten sie mir nicht diese Ausgaben verursachen sollen .... Sagt dem Vater, er möge nach ihm schicken; ich würde ihm nicht mehr einen Heller geben, denn ich habe kein Geld. Ich werde warten, und wenn er es nicht thut, werde ich ihn fortschicken. Ich habe ihn schon den zweiten Tag fortgejagt, und dann noch andere Male, aber er glaubt es nicht."

Tod Julius II. und sein Testament

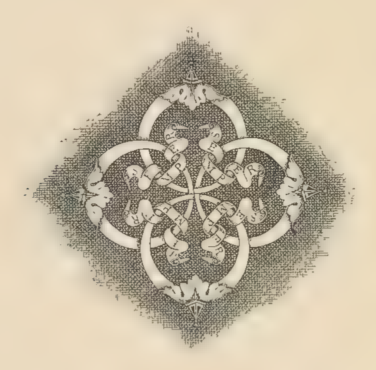
Die trübe Stimmung Michelangelos in jenen Wochen wurde wohl vor allem durch die Unsicherheit seiner Lage und den hoffnungslosen Zustand des Papstes hervorgerufen, der nach dem Tode Alidosis an der römischen Kurie sein einziger wahrer Freund gewesen war. In der Nacht vom 20. auf den 21. Februar 1513 starb Julius II., und unter der ungeheueren Menschenmenge, die zum Vatikan strömte, dem toten Pontifex die Füsse zu küssen, wird sich auch Michelangelo befunden haben, der seit dem Tode des Magnifico keinen herberen Verlust erfahren hatte. „Denn er kannte die Natur des Papstes," schreibt Vasari, „und liebte ihn endlich, als er sah, dass alles sich zu seinen Gunsten wandte und dass Julius alles that, um sich seinen guten Willen zu erhalten[2])."

[1]) Vgl. über die Datierung dieses Briefes, die von früheren Datierungen abweicht, Anhang II.
[2]) Ed. Milanesi VII, 187.

Zum zweitenmal glaubte sich Michelangelo jetzt um die höchste Aufgabe seines Lebens betrogen, denn welcher der Rovere-Nepoten konnte daran denken, den ungeheuren Plan des Julius-Grabmals ausführen zu lassen? Aber als man das Testament des Papstes öffnete, fand sich, dass er die Summe von 13000 Dukaten zur Weiterführung und Vollendung seines Denkmals ausgesetzt hatte[1]). Damit schien den toten Marmorblöcken in der Werkstatt am Macel de' Corvi die Beseelung durch die Hand des Meisters zugesichert, und Julius hatte hochherzig alle Verpflichtungen gegen den treuesten und grössten seiner Diener eingelöst. Wie mochte es jetzt den Künstler drängen, die sterblichen Reste seines Herrn durch ein Denkmal von niegesehener Pracht zu ehren, wie er von ihm geehrt worden war, so lange er lebte[2]). Wie klar und einfach stellte sich ihm jetzt die Verherrlichung dieses Papstes dar, nachdem sich die Siegeshoffnungen früherer Jahre so glänzend erfüllt hatten. Er brauchte nicht mehr in dunklen Gleichnissen und Allegorien zu reden. Die Thatsachen sprachen so laut; sie konnten wie die Reliefs an der Säule Trajans den Ruhm des Priesterkönigs verkündigen. Es schien, als sei noch niemals in eine Künstlerhand eine grössere Aufgabe gelegt worden als die Apotheose eines solchen Papstes.

Aber das Trauerspiel des Grabmals war noch nicht zu Ende. Mit unerbittlicher Konsequenz sollte sich ein Akt an den anderen reihen, und diese unselige Erbschaft hat jahrzehntelang das Leben des Meisters verbittert, dessen Begeisterung für die Aufgabe allmählich ganz erlosch. Und doch ist der Rovere-Papst der edelste Geist gewesen, der über dem Genius Michelangelos gewaltet hat, und unter keinem der folgenden Päpste haben seine schöpferischen Gedanken den hohen, freien Flug genommen wie unter Julius II.

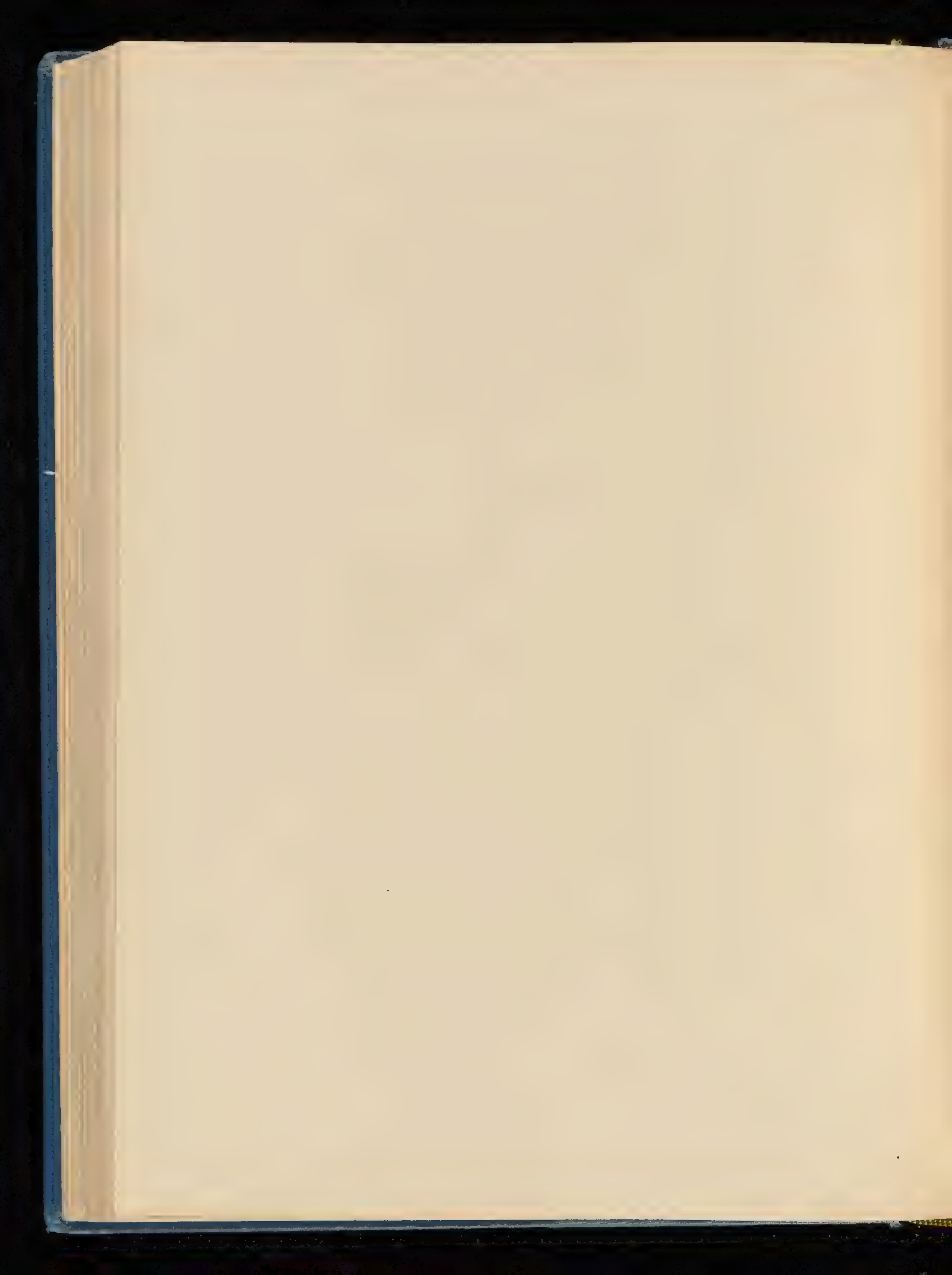
[1]) Vgl. den Kontrakt vom 6. Mai 1513 bei Milanesi 635 und 638.
[2]) So etwa drückte sich der Herzog von Urbino in einem Schreiben an Michelangelo vom 7. September 1539 aus, in dem er Michelangelo freigab, das Jüngste Gericht zu vollenden: acciò potiate onorare quelle sante ossa, che vivendo onorarono voi et gli altri virtuosi di quella età, per quello che molte volte ne abbiamo inteso.

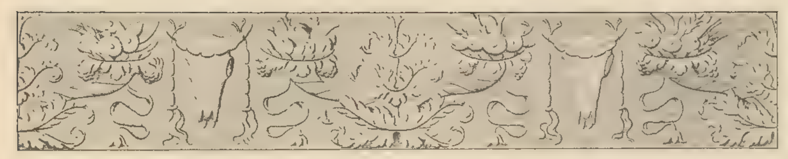


MEDICI-EMBLEM AN DER DECKE DER LAURENZIANA ZU FLORENZ VON MICHELANGELO

ABSCHNITT IV

PLAN DES WERKES, KRITIK DER QUELLEN, AUSFÜHRUNG UND ENTWICKLUNGSGANG DER ARBEIT





ORNAMENTALES MOTIV VOM CHORGESTÜHL AUS SAN PIETRO BEI PERUGIA

KAPITEL I • ERSTE PLÄNE UND ENTWÜRFE

Verhältnis Michelangelos zur Kunst der Malerei

Der Schöpferthätigkeit des ewigen Gottes hat Michelangelo einmal in einem seiner Gespräche mit Vittoria Colonna die hohe Kunst der Malerei verglichen, die Gebilde nachzuahmen, welche die Weisheit des Allmächtigen ins Dasein gerufen hat[1]). Wäre die natürliche Bescheidenheit des Meisters nicht ebenso gross gewesen wie sein Genius, hätte er nicht selbst gesagt, er verstünde nichts von dieser Kunst[2]), man könnte meinen, er habe bei diesem Vergleich vor allem an sich selbst gedacht und an sein eigenes Walten in der Sixtinischen Kapelle, wo er wie der ewige Vater eine Welt gottähnlicher Gestalten aus dem Nichts erschaffen hatte. Jedenfalls zeigt der Ausspruch, wie hoch Michelangelo in späteren Jahren die Malerei geschätzt hat, wie teuer ihm die Kunst geworden ist, an welche er einst mit Widerstreben herangetreten war[3]).

Man kann aber auch sagen, dass die Deckengemälde der Sixtina eine der grössten schöpferischen Thaten bedeuten, die Menschenhände überhaupt vollbracht haben. Vergleicht man sie mit Freskencyklen früherer Zeiten, so sucht man vergebens die vorbereitenden Entwicklungen; stellt man sie den Malereien späterer Jahrhunderte gegenüber, so stehen sie ebenso einzig da. Sie erscheinen uns heute als dasjenige Bild und Gleichnis der uralten Schöpfungsgeschichte, welches nicht mehr übertroffen werden kann, denn sie verkörpern in unvergleichlich herrlicher Gestalt den ganzen geistigen Inhalt des Alten Testaments.

Der erste Plan für die Ausmalung der Decke

Dieses Wunderwerk, das auch der höchsten künstlerischen Kraft nur gelingen konnte, wenn sie ein eiserner Wille beherrschte, war nicht gleich anfangs so geplant, wie wir es heute vor uns sehen. Selbst ein Papst wie Julius II. konnte nicht wagen, ohne weiteres einen solchen Auftrag zu erteilen, irgend einem Künstler einen solchen Aufwand von geistiger Krafterzeugung und physischer Arbeit zuzumuten. Es war ja noch niemals von einem Maler etwas ähnliches verlangt worden. Welch eine Fülle von Weisheit, Nachdenken und

[1]) Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei ed. Vasconcellos p. 117. Vgl. auch Charles Holroyd, Michael Angelo Buonarroti, London 1903, p. 269.

[2]) Il Buonarroto primo di tutti sempre soleva dire che non sapeva niente di quest'arte, considerando di continuo la grandezza di lei e le infinite difficoltà che sono sparse in ogni parte. Lomazzo, Idea del tempio della pittura, Milano 1650, p. 110.

[3]) Ein sehr merkwürdiges Zeugnis für Michelangelos Verhältnis zur Malerei findet sich in einem Brief Pontormos an Benedetto Cellini (Bottari I, 23. Guhl I, 252) vom 18. Februar 1546: Dico ancora, per gli esempi che se ne può dare, Michelagnolo non aver potuto mostrare la profondità del disegno e la grandezza dell' ingegno suo divino nelle stupende figure di rilievo fatte da lui, ma nelle miracolose opere di tante varie figure, e atti belli e scorci di pittura si, avendo questa sempre più amata, come cosa più difficile, e più alta all'ingegno suo sopranaturale . . . . .

Erfahrung gehörte dazu, das riesige, einförmige Tonnengewölbe von vierzig Metern Länge und mehr als dreizehn Metern Breite überhaupt nur architektonisch zu gliedern[1])! Wer konnte sich die körperliche Leistungsfähigkeit zutrauen, Wochen, Monate und Jahre auf dem Rücken liegend, eine solche Fläche mit Farben zu bedecken? Selbst das Herkömmliche war in diesem Falle schon eine ausserordentliche Leistung, und Julius hat auch nicht mehr verlangt, wenn er den monotonen, goldgestirnten Himmel der Kapelle durch ein reichgegliedertes Gefüge von Kreisen, Quadraten und Rechtecken ersetzt zu sehen wünschte[2]). Nur in den Bogenzwickeln waren figürliche Darstellungen vorgesehen, die zwölf Apostel, deren goldene Statuen an hohen Kirchenfesten auch den Altar der Kapelle schmückten. So etwa waren in der Bibliothek Sixtus IV. unter den Rovere-Emblemen und Papst-Insignien an der Decke die Halbfiguren von Kirchenlehrern und Philosophen angebracht, so baute sich in der Chordecke Pinturicchios in S. Maria del Popolo über den vier Kirchenvätern die ornamentale Gliederung des Gewölbes wie über Grundpfeilern auf. Eine Ausmalung der Gewölbekappen und Lünetten war allerdings überhaupt nicht in diesen ersten Dekorationsplan der Sixtina-Decke einbegriffen worden, den Michelangelo dann selbst ein armseliges Ding genannt und, ehe er noch an die Ausführung ging, verworfen hat[3]).

Analyse und Beschreibung des ersten Planes

Armselig war der Plan auch gewiss im Vergleich zu dem, was dann wirklich zur Ausführung gelangt ist; verglichen mit älteren und gleichzeitigen Deckendekorationen dagegen war er so klar und kunstreich erdacht wie nur einer. Ja, er übertraf sie alle durch das organisch gefügte Gesamtsystem, in dem die Glieder ineinandergreifen sollten, durch „das glückliche Zusammenklingen der Formmotive mit der gegebenen Architektur"[4]). Eine flüchtige Federzeichnung des Meisters [Abb. 78 u. 79] giebt uns noch heute die Möglichkeit, diesem ersten Entwurf in allen Einzelheiten nachzugehen: Im Scheitel des Gewölbes waren nebeneinander, nur durch schmale Rechtecke getrennt, grosse übereckgestellte Quadrate mit breitem Rahmen geplant, die an den Ecken Medaillons bildeten und das ganze, vielfach verschlungene Netz von Kreisen und Linien beherrschten. Um diese sollten sich in breiter Anlage, über den Kappenspitzen der Gewölbezwickel aufrechtstehend, vier Quadrate mit eingeschriebenen Kreisen gruppieren, die — nach den Schattenstrichen zu urteilen — als einwärts gehöhlte Wölbungen projektiert waren. Mächtige Throne mit schmuckreichem Aufbau waren für die Apostelschar in die zwölf Gewölbezwickel komponiert und in der architektonischen Umrahmung organisch mit

[1]) Der ganze Flächenraum, den Michelangelo mit Farben ausgefüllt hat, ist auf 500 Quadratmeter berechnet worden. Vgl. Condivi ed. Pemsel 99 Anm. 1.

[2]) „E'l disegno primo di detta opera furono dodici Apostoli nelle lunette, e'l resto un certo partimento ripieno d'adornamenti come si usa", schrieb Michelangelo selbst über diesen ersten Plan an Fattucci. Vgl. Milanesi, Lettere p. 427 und Anhang II.

[3]) Milanesi, Lettere p. 427 und Anhang II.

[4]) Vgl. Wölfflin, Ein Entwurf Michelangelos zur Sixtinischen Decke im Jahrb. der K. Pr. Kunstsammlg. XIII (1892), 178. Von Frey (Studien zu Michelagniolo a. a. O. p. 94) ist diese wichtige und merkwürdige Zeichnung ohne Grund angezweifelt worden. B. Berenson (The drawings of the Florentine painters II, 83 n. 1483) stimmt Wölfflin in allen Stücken zu.



Abb. 78 ENTWURF MICHELANGELOS FÜR DIE KOMPOSITIONEN DER SIXTINA-DECKE IM BRITISH MUSEUM



Abb. 79 RUCKSEITE DER VORIGEN ZEICHNUNG

dem Gesamtplan der Dekoration verbunden, die als solche den natürlich bedingten Voraussetzungen für eine Gewölbemalerei besser entsprochen haben würde als der später ausgeführte figürliche Schmuck[1]) [Abb. 80].

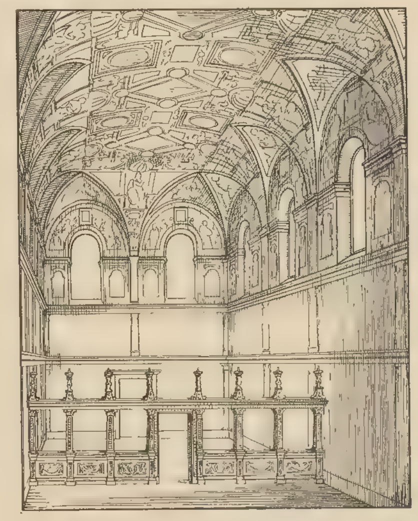


Abb. 80 DIE SIXTINA-DECKE NACH MICHELANGELOS ERSTEM ENTWURF (Nach einer Zeichnung von E. la Roche)

Aber Michelangelo war kein Dekorateur. Eine rein ornamentale Deckenmalerei, wie sie jeder Meister zweiten und dritten Ranges ausführen konnte, war für ihn eine unwürdige Aufgabe, und gerade deshalb mochte sie Bramante als Demütigung für den Rivalen befürwortet haben. Wir meinen, sein eigener Entwurf, so genial er ihn erdacht hatte, müsse ihm bald selbst Verachtung eingeflösst haben, und so beeilte er sich, dem Papst die Freude an dieser „armseligen" Erfindung zu verleiden. Julius musste mit Staunen sehen, dass ihm jetzt von dem eben noch hartnäckig widerstrebenden Meister eine unvergleichlich viel grössere Arbeitsleistung angeboten wurde, als er selbst verlangt hatte. Aber er erklärte sich einverstanden und bestimmte, wahrscheinlich ohne dass erst ein zweiter Kontrakt aufgesetzt wurde[2]), als Lohn der Arbeit eine bedeutende Summe[3]), indem jetzt auch Bogenzwickel und Lünetten in den neuen Plan mitaufgenommen wurden.

[1]) Auch in der Analyse dieser Handzeichnung, die auf der Vorderseite Studien für die ausgestreckte Hand Adams in der Schöpfung und auf der Rückseite eine Studie zu den Atlanten und für einen Faltenwurf zeigt, habe ich mich an Wölfflin angeschlossen. Mit gütiger Erlaubnis des Herrn Professors Wölfflin wird hier die Abbildung des Kompositionsschemas, wie es der Architekt La Roche entworfen hat, reproduziert. Vgl. Anhang I n. 1.

[2]) Vgl. den Brief von Fattucci an Michelagniolo vom 22. Dezember 1523 bei Frey, Briefe p. 199: Che a me uol ricordare, uoi mi dicesti, della capella non ci era contratto nessuno, et lui ui dette assaj danarj in dono, et loro ue gli anno messi a conto della sepoltura. Die „altra allogazione", von welcher Michelangelo in dem oft angeführten, in zwei Redaktionen erhaltenen Briefe an Fattucci spricht, scheint also nur eine mündliche Abmachung gewesen zu sein.

[3]) Milanesi 427, Vasari VII, 178. Condivi ed. Frey 114. Vasari (VII, 174) weiss noch von einem anderen, weit umfassenderen Plane zu berichten, der die ganze Kapelle mit einbegriff und die Zerstörung aller älteren Wandgemälde in Aussicht nahm und dessen Ausführung nicht weniger kosten sollte als 15000 Dukaten: Per il che messo mano a fare i cartoni di detta volta, dove volse ancora il papa che si guastassi le facciate che avevano gia dipinto al tempo di Sisto i maestri innanzi a lui, e fermò che per tutto il costo di questa opera avessi quindicimila ducati: il quale prezzo fu fatto per Giuliano da Sangallo. Diese merkwürdige Notiz, welche durch keinen der Briefe Michelangelos beglaubigt wird, steht schon in der ersten Ausgabe Vasaris von 1550 III, 962 und wurde auch von Sandrart in die „Teutsche Academie" (1675, II, 2 p. 150) auf-

Er wies ausserdem Michelangelo an, wenn er Geld brauche, sich direkt an ihn zu wenden[1]), und hiess ihn im übrigen machen, was er wolle und was ihn selbst zufriedenstelle[2]). Man lese die Kontrakte, mit denen sich sonst grosse Mäcene ihre Künstler verpflichteten und ihnen bis ins einzelne die Gegenstände, ja selbst die Wahl der Farben vorschrieben[3]), und man wird auch hier die grossartige Gesinnung dieses Papstes bewundern müssen. Allerdings wusste er wohl, wem er sich anvertraute, einem Manne, der ihm sagen sollte, er würde nicht eher aufhören zu arbeiten, als bis er sich selbst und seiner

genommen: „aber der Papst wollte, dass alle Gemälde sollten abgenommen werden, obwolen sie 50,000 Dukaten gekostet".

[1]) Condivi ed. Frey p. 72: Haueua il papa comesso a Michelagnolo, che bisognando danari, non douesse andare ad altri che à lui, accio non si hauesse à girare in quà e in là. Man kann nicht behaupten, dass diese Bestimmung ein Glück für Michelangelo gewesen wäre. Infolge der unregelmässigen, dem persönlichen Willen des Papstes anheim gegebenen Zahlungen befand er sich während seiner Arbeit in der Sixtina in fortwährender Geldverlegenheit. Folgende Zahlungen lassen sich aus Kontrakten und brieflichen Notizen nachweisen:

10. Mai 1508:	500 Dukaten (Milanesi 563, Frey Regesten 19).
15. September 1509:	350 Dukaten nach Florenz gesandt (Milanesi 32, Frey Regesten 49).
25. Oktober 1510:	500 Dukaten (Milanesi 99, Frey Regesten 62).
7.—11. Januar 1511:	500 Dukaten (Milanesi 101 und 103, Frey Regesten 64).
1. Oktober 1511:	400 Dukaten (Milanesi 33, Frey Regesten 71).
Vor 20. Mai 1512:	2000 Dukaten (Milanesi 428, 42 und 44), Frey Regesten 77).

Michelangelo hat also im Lauf von vier Jahren vom Mai 1508 bis zum Mai 1512 wenigstens 4250 Dukaten erhalten. Diese Thatsache wird durch die Begleitbriefe zu seinen Geldsendungen nach Hause bezeugt. Da er aber von seinem Honorar stets nur einen Teil nach Florenz sandte, so hat er wahrscheinlich im September 1509 gleichfalls 400 oder 500 Dukaten erhalten. Ausserdem berichtet Condivi (ed. Frey p. 116) — und Vasari nahm es in die zweite Auflage seiner Lebensbeschreibungen auf — dass Julius einmal nach einer heftigen Auseinandersetzung mit Michelangelo diesem durch seinen Kämmerer Accursio 500 Dukaten gesandt habe, um ihn zu beruhigen. Ausserdem hoffte Michelangelo, nach Vollendung seiner Gemälde noch 1000 Dukaten Restzahlung zu erhalten (Milanesi 19, Frey Regesten 79) und wir dürfen wohl annehmen, dass er sie zum Teil auch erhalten hat, da der Papst ausserordentlich zufrieden war. Man würde also auf diese Weise fast die Summe von 6000 Dukaten erreichen, die Michelangelo im zweiten Kontrakt zugesichert worden sein müssen. Denn so und nicht anders ist doch wohl sein eigener Ausspruch „che montava circa altrettanto" zu verstehen (Milanesi 430). Allerdings beklagte sich Michelangelo in einem der Briefe an Fattucci bitter, dass man ihm die 2000 Dukaten, welche er wahrscheinlich Anfang Mai 1512 (Frey Regesten 77) durch Vermittlung des Kardinals Bibbiena erhalten hatte, auf Rechnung des Julius-Denkmals gesetzt habe. (Milanesi 428.) Dass Michelangelo grosse Summen vom Papst zum Geschenk erhalten hat und ihm diese zum Teil auf Rechnung des Grabmals gesetzt wurden, bestätigte ja auch Fattucci. (Frey, Ausgewählte Briefe p. 199.) Jedenfalls ist Condivis Angabe (ed. Frey p. 114), die auch Vasari (VII, 178) in die zweite Auflage seiner Lebensbeschreibungen aufgenommen hat, Michelangelo habe als Lohn 3000 Dukaten erhalten, mit den angeführten Thatsachen nicht vereinbar. Wohl aber waren nach Michelangelos eigenem Ausspruch (Milanesi 427) 3000 Dukaten für Ausführung des ersten Planes ausbedungen, jener rein ornamentalen Dekoration „con poche figure semplicemente". (Milanesi 430.)

[2]) Milanesi 427 und 430.

[3]) Ehe z. B. Michelangelos Lehrer Ghirlandajo den Chor von S. Maria Novella auszumalen begann, musste er sich verpflichten „in omnibus et per omnia" dem Willen seines Auftraggebers Giovanni Tornabuoni nachzukommen und ihm jede einzelne Historie vor der Ausführung im Plane vorzulegen. Vgl. den Kontrakt bei Cavalcaselle e Crowe, Storia della pittura in Italia VII, 296, Anm. 2.

Kunst genug gethan, einem alles überwindenden Genius, dessen Kraft überdies durch den Wettstreit mit den umbrischen Rivalen noch aufs äusserste gesteigert wurde.

Julius lässt dem Künstler freie Hand

Nachdem er sich so äusserlich und innerlich von allen Fesseln freigemacht, erstand vor Michelangelo ein völlig neues Problem, und dies Problem war der Mensch. Ein neues Geschlecht der herrlichsten Gestalten wollte er schaffen; die Marmorpracht des Julius-Denkmals, um welche ihn das Schicksal betrogen, sollte jetzt in hundertfältigen Gebilden und leuchtenden Farben an der Sixtina-Decke erglänzen[1]). Über das grosse und wahre Gesetz der Malerei des Quattrocento, die Historienbilder auf die Wände zu beschränken und die Decke mit wenigen Einzelfiguren oder rein dekorativen Malereien zu schmücken, setzte er sich kühn hinweg. Aber da er die Gesamtwirkung seiner kühnen Konzeptionen auf den Beschauer unten anfangs nur ungefähr voraussehen konnte und überhaupt als Maler nicht die sichere Gewähr der Erfahrung besass, so hatte er Grund zu fürchten, die Kritik seiner Feinde möchte sein gewaltig-seltsames Unterfangen in den Anfängen zerstören. Darum das geheimnisvolle Schweigen, mit dem er oben auf den unerreichbaren Gerüsten sich selbst und all sein Thun umgab.

Die neue Gliederung der Decke

Von dem ursprünglichen Plan behielt Michelangelo nur die Anordnung des Apostelthrones in den Bogenzwickeln bei, aber er rückte ihn tiefer und liess die reiche Bekrönung oben fallen. Dadurch aber verlor der Thron seinen Charakter und erhielt durch die beiden, weit auseinandergerückten Pilaster, welche ihn flankieren, das Aussehen einer geräumigen Nische, deren äussere Umrahmung dann die Gliederung der ganzen Decke bestimmt hat. Denn durch das kräftig vorspringende Gesims, welches über den Thronnischen und den Spitzen der Stichkappen gleichmässig dahinläuft, wird das ganze Gewölbe der Länge nach dreigeteilt. Die zwei gleichhohen seitlichen Flächen wurden, wie schon Condivi bemerkt hat, von Michelangelo wie eine Fortsetzung der Wand behandelt und gegliedert; die grössere, ringsum von dem Gesims eingerahmte Scheitelfläche des Gewölbes war als Öffnung gedacht, durch welche wie beim Pantheon der blaue Himmel hereinleuchten musste. Aber durch die breiten Gurten, die sich paarweise wie eine Fortsetzung der Pilaster über der Gesimskonsole erheben, wird die Gliederung dieser Mittelfläche in der Breite vollzogen, und neun Felder von gleicher Länge und wechselnder Breite werden auf diese Weise für Historienbilder gewonnen. Nur zwischen dem ersten und dem letzten Gurt und dem Gesims über den Propheten am Anfang und am Ende schaut noch ein Stück blauen Himmels in die Kapelle herein.

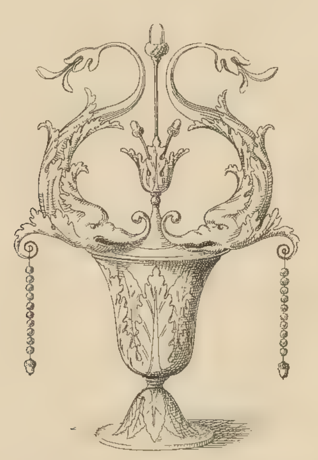
Aber nur die vier Flächen, welche zwischen den Spitzen der Gewölbekappen liegen, eigneten sich ohne weiteres für die Aufnahme einer geschlossenen Komposition; die fünf anderen zwischen den Thronnischen sind dreimal so lang als breit, und um sie zu verkürzen, griff der Meister noch auf ein anderes Element des ursprünglichen Planes zurück. Er wandte hier die jetzt bedeutend vergrösserten Rundmedaillons an, die schon zwischen den Rechtecken und

[1]) Justi, Michelangelo p. 15. Hier ist überhaupt dem geistigen Ursprung und dem inneren Zusammenhange der Sixtina-Gemälde am tiefsten nachgedacht worden.

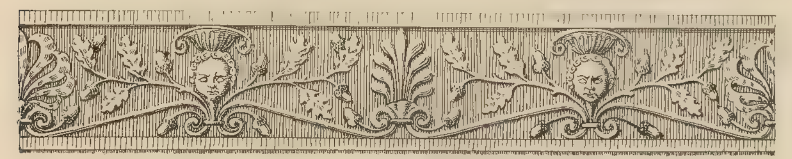
Quadraten der älteren Dekoration angebracht, als einer ihrer wesentlichsten Bestandteile erscheinen.

Erst nachdem einmal diese Scheinarchitektur aufgebaut war, die man nicht mit Unrecht unorganisch und willkürlich genannt hat[1]), nachdem er mühsam dieses armselige Haus gebaut für seine olympischen Gestalten, begann für den Meister das eigentliche Problem, das ihn fesselte. Man kann wohl seine stets sich steigernde Entrüstung darüber, dass man ihm, dem Allgewaltigen, die Dekoration einer Decke zugemutet hatte, nicht hoch genug anschlagen. Er hatte auch das Julius-Denkmal noch keineswegs vergessen, und in Zorn und Schmerz „warf er das Statuenheer, das sie ihm abgenommen, an die Decke“[2]). Laut und immer lauter redet er durch diese Bilder zu uns: „Ich bin ein Bildhauer, und meine Kunst ist der Mensch. Ich will euch trotz alledem seine geistige und physische Schönheit zeigen im erstgeschaffenen Abbilde Jehovahs, in heidnischen Götterjünglingen und christlichen Heldengestalten, und ihr sollt staunen und verstummen.“

[1]) G. Warnecke, Zur Deckenmalerei Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle in der Zeitschr. f. b. Kunst 1891, n. F. II p. 302.
[2]) Justi, Michelangelo p. 16.



ORNAMENTALES MOTIV AUS DEM CHORGESTÜHL VON SAN FRANCESCO IN ASSISI



ORNAMENT VOM GRABMAL DES RAFFAELLO DELLA ROVERE IN SS. APOSTOLI

KAPITEL II • • BESCHREIBUNGEN VON CONDIVI UND VASARI UND IHRE ERGÄNZUNG

Die kurze Beschreibung Condivis, so sehr sie auch mit ihren Urteilen und Beobachtungen an der Oberfläche bleibt, verdient doch jeder weiteren Erörterung über die Deckengemälde der Sixtina vorangestellt zu werden. Schildert sie doch trotz mancher Unrichtigkeiten im einzelnen den ungeheuren Gemäldekomplex mit schlichter Klarheit und naiver Bewunderung, giebt sie doch ein treues Abbild davon, wie sich Michelangelos Schöpferthat im Auge eines Zeitgenossen wiedergespiegelt hat, wurde sie doch endlich von einem pietätvollen Schüler unter den Augen des Meisters entworfen. Auch Vasari, dessen Beschreibung wenige Jahre früher erschienen war, ist, wenn auch widerwillig, sich des Wertes der Arbeit Condivis voll bewusst gewesen, denn er hat nach ihr in späterer Auflage seine eigenen Angaben erweitert und verbessert[1]). Condivi schreibt wie folgt: „Die Wölbung hat, wie man es insgemein bezeichnet, die Form eines Spiegelgewölbes, und an ihren Stützpunkten befinden

[1]) Vgl. zu den Quellen über Michelangelo Springers kritische Ausführungen in Raffael und Michelangelo (Leipzig 1883) I p. 297. Zuerst hat Albertini (Mirabilia ed. Schmarsow p. 13) im Jahre 1509 die begonnenen Malereien Michelangelos erwähnt: (Capellam) tua beatitudo ferreis catenis munivit: ac superiorem partem testudineam pulcherrimis picturis et auro exornavit, opus praeclarum Michaelis Archangeli Floren., statuariae artis et picturae praeclarissimi. Die oben (Band I p. 137) angeführte Beschreibung von Fichard vom Jahre 1536 hat nur insofern Bedeutung, als sie die frühe Berühmtheit der Sixtina-Fresken, aber auch ihre frühe Zerstörung bezeugt. Fichards persönliches Kunstverständnis wird dadurch charakterisiert, dass er sämtliche Fresken der Sixtina rundweg dem Raffael zuschreibt, was übrigens auch der Anonymus des Codex barberinianus XXX, 89 (ed Lanciani, Arch. d. Soc. Rom. VI. 1893 p. 456) gethan hat, der von Michelangelo nichts anderes in der Sixtina kennt als das Jüngste Gericht. Die älteste biographische Notiz über Michelangelo verfasste Paolo Giovio, wahrscheinlich in den dreissiger Jahren des Cinquecento, jedenfalls nach 1527 und vor Vollendung des Jüngsten Gerichtes, das er überhaupt nicht erwähnt. Er schreibt über die Sixtina-Fresken folgendes: In Vaticano Xistini sacelli cameram a Julio secundo ingenti pecunia accitus, immenso opere brevi perfecto, absolutae artis testimonium deposuit. Quum resupinus, uti necesse erat, pingeret, aliqua in abscessus, et sinus refugiente sensim lumine condidit, ut Olophernis truncum in conopeo, in aliquibus autem sicuti in Hamano cruci affixo, lucem ipsam exprimentibus umbris adeo feliciter protulit, ut repraesentata corporum veritate ingeniosi etiam artifices, quae plana essent, veluti solida mirarentur. Videre est inter praecipuas virorum imagines, media in testudine simulacrum volantis in coelum senis, tanta symmetria delineatum, ut si e diversis sacelli partibus spectetur convolvi semper, gestumque mutare deceptis oculis videatur. Der Text der Biographie Giovios ist abgedruckt bei Springer, Raffael und Michelangelo, Leipzig 1883, I, 301. Weder im Libro des Antonio Billi (ca. 1516—1530) noch im Anonymus Magliabecchianus (1537—1546) findet sich eine Beschreibung der Fresken, sondern nur eine allgemeine Würdigung. Vgl. den Text p. 217 Anm. 4 und 5.

sich Lünetten und zwar an der Längsseite sechs und an der Schmalseite zwei, so dass das Ganze zweimal ein Quadrat und ein halbes bildet. Darauf hat Michelangelo vornehmlich die Erschaffung der Welt gemalt, aber nachher fast das ganze Alte Testament mit hineingezogen. Eingeteilt hat er dies Werk auf folgende Weise: Von den Konsolen beginnend, auf welchen die Enden der Lünetten aufliegen, bis beinahe zu einem Drittel des Gurtbogens des Gewölbes nimmt der Künstler eine gerade Wandfläche an, indem er bis zu diesem Punkte Pilaster und Sockel, wie aus Marmor gebildet, aufbaut. Diese springen vor über einer geländerartig behandelten Fläche mit dazugehörigen Piedestalen darunter und mit anderen kleinen Pilastern darüber. Hier haben sich Propheten und Sibyllen niedergelassen. Diese ersten Pilaster, welche sich über den Bogen der Lünetten erheben, nehmen die Konsolen in die Mitte, lassen aber vom Bogen der Lünetten einen grösseren Teil frei, als der von ihnen eingeschlossene Raum umfasst. Über genannten Sockeln sind kleine nackte Kinder in verschiedenen Stellungen angebracht, welche nach Art von Hermen ein rings um das ganze Werk laufendes Gesims halten, das am Scheitel der Wölbung von einem Ende zum anderen gleichsam einen offenen Himmel freilässt. Diese Öffnung ist durch neun Streifen gegliedert, indem an dem Gesims oberhalb der Pilaster mehrere gesimsartig eingefasste Bogen quer auslaufen, sich über den höchsten Scheitel des Gewölbes hinwegziehen und auf der Gegenseite das Gesims wieder erreichen. So bleiben zwischen diesen Bogen neun Felder frei, je ein grösseres und ein kleineres. In dem kleinen Felde sind zwei Gesimse wie aus Marmor angebracht, welche die leere Fläche in der Weise quer durchschneiden, dass in der Mitte der doppelte Raum bleibt wie zu beiden Seiten; auf diesen letzteren sind die Medaillons angebracht, von denen seinerzeit noch die Rede sein wird. Und so verfuhr er, um die Einförmigkeit zu vermeiden, welche aus der Wiederholung entsteht.

Condivis Beschreibung der Mittelbilder

„Im ersten Felde also, welches zu den kleineren gehört, am Kopfende des Gewölbes, erblickt man in der Luft den allmächtigen Schöpfer, wie er durch die Bewegung seiner Arme das Licht von der Finsternis scheidet. Im zweiten Felde erscheint er, wie er die zwei grossen Lichter erschafft. Mit ausgebreiteten Armen sieht man ihn schweben, mit der Rechten auf die Sonne und mit der Linken auf den Mond weisend. Um ihn scharen sich Engel, von denen einer auf seiner linken Seite sein Antlitz verbirgt, gleichsam, als wolle er sich vor dem schädlichen Lichte des Mondes schützen. In demselben Felde links erscheint Gott Vater noch einmal, beschäftigt, auf der Erde Kräuter und Pflanzen hervorspriessen zu lassen; und hier ist er mit so hoher Kunst gemalt, dass die Figur uns überallhin zu folgen scheint, indem sie den ganzen Rücken bis zu den Fusssohlen zeigt, eine einzig schöne Sache, die beweist, was die Verkürzung vermag[1]). Im dritten Felde erscheint der Allmächtige gleichfalls mit Engeln in der Luft, blickt über die Wasser und heisst sie alle die Tiergattungen hervorbringen, die dieses Element ernährt, ebenso wie er es auf dem zweiten Bilde der Erde befahl.

[1]) Diese Beobachtung stammt von Paolo Giovio und ist nicht nur von Condivi, sondern auch von Vasari ed. Frey p. 97 nachgesprochen worden.

„Im vierten Felde ist die Erschaffung des Menschen dargestellt. Man sieht Gott Vater Arm und Hand befehlend ausstrecken, wie er Adam gleichsam vorschreibt, was er zu thun und zu lassen hat; mit dem andern Arm umschlingt er seine Engel. Im fünften Felde sieht man, wie er aus Adams Seite das Weib hervorzieht, das mit gefalteten und gegen Gott erhobenen Händen herankommt und sich mit anmutiger Gebärde verneigt, um ihm zu danken und seinen Segen zu empfangen. Auf dem sechsten Bilde ist Satan dargestellt, oben in Menschengestalt und unten als Schlange, die Beine aber als Schweif um einen Baum geschlungen. Und wie es den Anschein hat, dass er mit dem Manne rede, verführt er ihn, gegen das Gebot seines Schöpfers zu handeln, und reicht dem Weibe den verbotenen Apfel dar. Und im anderen Teil desselben Feldes sieht man beide, vom Engel vertrieben, voll Angst und Schmerz vor dem Angesicht Jehovahs fliehen.

„Im siebenten Felde ist das Opfer von Abel und Kain zu sehen, jenes Gott angenehm und wohlgefällig, dieses verhasst und verworfen[1]). Im achten sieht man die Sündflut, wo in der Ferne die Arche Noah erscheint, inmitten der Wasser, und einige Menschen, die sich Rettung suchend an sie klammern. Mehr im Vordergrunde schwimmt auf der gleichen Flut ein Schiff mit vielen Leuten beladen, welches die Segel verloren hat und jeder menschlichen Hilfe und Leitung beraubt, teils wegen der übermässigen Belastung, teils infolge der zahlreichen und heftigen Stösse der Wellen bereits Wasser zu schöpfen beginnt und untersinken will. Da ist es denn jammervoll anzusehen, wie das Menschengeschlecht so elendiglich in den Wogen zu Grunde geht. Mehr im Vordergrunde ragt noch über den Wassern der Gipfel eines Berges wie eine Insel empor, wohin auf der Flucht vor der steigenden Flut eine Menge Männer und Frauen sich gerettet haben, welche die verschiedensten Affekte äussern, aber alle von Jammer und Entsetzen erfüllt sind. Sie suchen sich unter einem Zeltdach, das über einen Baum gespannt ist, vor dem unerhörten Regen zu schützen, und darüber ist mit vollendeter Kunst der Zorn des Höchsten dargestellt, der mit Wasserfluten, Donner und Blitz über sie ergeht. Auf der rechten Seite des Bildes, ganz nahe dem Auge, entdeckt man noch eine zweite Bergspitze mit einer Menge von Menschen, die gegen gleiches Unheil kämpfen. Aber es würde zu weit führen, alles das im einzelnen zu schildern. Im neunten und letzten Felde endlich ist die Geschichte Noahs gemalt, der trunken und entblösst auf der Erde liegt und von seinem Sohne Cham verlacht, von Sem und Japhet aber zugedeckt wird.

Propheten und Sibyllen

„Unter dem erwähnten Gesims, welches die gemalte Wand abschliesst, und über den Tragsteinen, auf welchen die Lünetten ruhen, sitzen zwischen den Pilastern zwölf Kolossalfiguren, Propheten und Sibyllen, alle wahrhaft bewunderungswürdig durch ihre Bewegungen wie durch die Schönheit und Mannigfaltigkeit ihrer Gewänder. Am meisten Bewunderung aber verdient der Prophet Jonas, der am Kopfende des Gewölbes seinen Platz hat und bei dem, entgegen

[1]) In der ersten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen bezeichnete Vasari diese Darstellung als Opfer Noahs, in der zweiten auf die Autorität Condivis hin als Opfer von Kain und Abel. (Vgl. die Ausgabe von Frey, p. 100 und 101.)

der wirklichen Richtung der Wölbung und, vermöge der angewandten Licht- und Schattenwirkungen, der nach einwärts sich verkürzende Rumpf am nächsten und die nach auswärts gestreckten Beine am weitesten entfernt für das Auge erscheinen. Ein staunenerregendes Werk, das uns die Meisterschaft des Künstlers in der Beherrschung der Linien, in der Verkürzung und in der Perspektive beweist[1]). In dem Raume unterhalb der Lünetten aber und ebenso in dem darüberliegenden, der die Gestalt eines Dreieckes hat, ist die ganze Genealogie oder sagen wir der Stammbaum des Erlösers gemalt[2]), ausgenommen in den Zwickeln an den Ecken, von welchen je zwei zu einem doppelt so grossen Felde zusammengezogen sind. In einem von diesen letzteren zunächst der Wand, wo sich das Jüngste Gericht befindet, rechter Hand, sieht man, wie Haman auf Befehl des Königs Ahasver gekreuzigt wird, nachdem er aus Hoffart und Stolz den Mardochäus, den Oheim der Königin Esther, hatte aufhängen lassen, weil dieser ihm im Vorübergehen nicht Ehrerbietung und Unterwürfigkeit bezeugt hatte. Im anderen sieht man die Geschichte der ehernen Schlange, von Moses an einem Stabe aufgerichtet, durch deren Anblick das Volk Israel geheilt wurde, das von lebenden Schlangen gebissen und übel zugerichtet war. Dabei hat Michelangelo Wunderbares geleistet in der Darstellung derjenigen, die bemüht sind, diese Nattern von sich loszumachen. In der dritten Ecke am unteren Ende ist die Rache der Judith an Holofernes dargestellt, in der vierten die Tötung Goliaths durch David. Und dies sind in Kürze alle Historienbilder.

Vorfahren Christi

Kompositionen in den Gewölbeecken

Die Guirlandenträger und Medaillons

„Aber nicht weniger wunderbar als dieser Teil ist jener, welcher der Geschichte nicht angehört. Dies sind nämlich eine Anzahl nackter Gestalten, welche über dem obenerwähnten Gesims auf Sockeln einander gegenübersitzen und Medaillons halten, die wie aus Metall gebildet erscheinen. Auf diesen sind wie auf den Rückseiten von Schaumünzen verschiedene Historien dargestellt, die aber jedesmal in Beziehung zum Hauptgemälde stehen[3]). In allen diesen Dingen bewies Michelangelo ein ausserordentliches Kunstvermögen durch die Schönheit der Raumeinteilung, durch die Mannigfaltigkeit der Bewegungen und den Reichtum der Kontraste. Aber die Schilderung aller dieser und der übrigen Einzelheiten würde eine endlose Arbeit sein, und ein ganzer Band würde nicht ausreichen. Deshalb bin ich über alles nur kurz dahingegangen, mehr in der Absicht, einen Überblick über das Ganze zu geben als eine Erklärung der einzelnen Teile"[4]).

[1]) In der Beschreibung und dem Preise des Jonas verrät sich — ein seltener Fall! — die Abhängigkeit Condivis von Vasari, der nicht Worte genug finden kann, die „terribilità" des Jonas zu rühmen. Vgl. den Text bei Frey p. 113.

[2]) Die Vorfahren Christi werden bei Condivi ausserordentlich summarisch behandelt. Vasari erwähnt sie überhaupt nicht in der ersten Auflage seiner Lebensbeschreibungen und gedenkt ihrer erst in der zweiten mit wenigen Worten der Bewunderung. Vgl. Vasari ed. Milanesi VII, 185, ed. Frey p. 113.

[3]) Vasari ed. Frey p. 94 und 96 giebt diesen „Ignudi" die Funktion von Guirlandenträgern und lässt die Historienbilder auf den Medaillons dem Buch der Könige entnommen sein.

[4]) Die Übersetzung Condivis schliesst sich fast wörtlich an die treffliche Arbeit von Hermann Pemsel an.

Vasaris Beschreibung

Condivis klare und knappe Beschreibung der Gemälde Michelangelos umfasst doch fast das ganze Werk des Meisters und giebt vor allem für das Verständnis der architektonischen Gliederung der Decke einige beachtenswerte Winke; nur bei seinen Erörterungen über die Propheten und Sibyllen stossen wir auf eine empfindliche Lücke, indem er sich hier mit dem Preise des Jonas begnügt. Da greift Vasaris um wenige Jahre ältere Beschreibung ergänzend ein[1]), der gerade die Gestalten der Seher und Seherinnen an der Sixtina-Decke eingehend beschrieben und über die Massen bewundert hat. Der Historiograph von Arezzo führte eine weit gewandtere Feder als Michelangelos anspruchsloser Alumnus. Aber wie subjektiv er oft geurteilt hat, wie sehr er sich bemühte, seine Ausführungen und Urteile für den Geschmack des Publikums zurecht zu stutzen, wie leicht er es zuweilen mit der Wahrheit nehmen konnte, dafür besitzen wir gerade in seiner Einleitung zur Beschreibung der Sixtina-Gemälde mehr als ein drastisches Beispiel. Nicht nur seine Angaben über die beabsichtigte Zerstörung der Historienbilder an den Wänden und die Festsetzung des Gesamtpreises für die Sixtina-Gemälde auf 15 000 Lire widersprechen jeder gesicherten Überlieferung, auch die Erzählung von einem Zerwürfnis zwischen Papst und Künstler in dieser Zeit giebt sich als ein Gemisch willkürlich verschobener Thatsachen und völlig erfundener Fabeln zu erkennen. Vor allem aber legt Vasari eine erstaunliche Unkenntnis der römischen Verhältnisse an den Tag, wenn er bei dieser Gelegenheit Bramante als besonderen Freund Michelangelos darstellt, dem er bei seiner Flucht aus Rom die Schlüssel der Kapelle anvertraut hätte und durch dessen Fürsprache der Zorn Julius II. endlich besänftigt worden wäre[2]).

Vasaris Beschreibung der Propheten und Sibyllen

Durch Condivis Biographie über seine zahlreichen Irrtümer aufgeklärt, hat Vasari denn auch in der neuen Auflage seiner Lebensbeschreibungen seine kühnsten Erfindungen gestrichen. Aber gerade weil er damals schon Condivi als Quelle benutzt hat, werden wir seine Beschreibung der Propheten und Sibyllen lieber in der älteren Ausgabe von 1550 lesen, die ohne jeden fremden Einfluss vor den Fresken selbst entworfen sein muss, die damals noch in ungetrübter Farbenpracht erglänzten: „Wie wenn durch das, was er bis dahin geschaffen, sein Mut gewachsen wäre, so hob er sich noch über sich selbst empor und zeigte sich noch viel grösser in den fünf Sibyllen und den sieben Propheten, von welchen jede Figur mehr als fünf Ellen hoch ist[3]). Hier sieht man in allen verschiedenartige Bewegungen, Schönheit und Mannigfaltigkeit in den Gewändern, kurz eine Erfindungskraft und ein Urteilsvermögen ohne

[1]) Der ersten Ausgabe der Lebensbeschreibungen Vasaris im Jahre 1550 folgte die heute in erster Auflage fast unauffindbare Biographie Michelangelos von Condivi im Jahre 1553.

[2]) Vgl. die Ausgabe von Frey p. 88—92. Die ältere sehr seltene Ausgabe Vasaris ist stets nach dem Neudruck von Frey citiert. Francisco de Hollanda erzählt in legendarischer Ausschmückung gleichfalls die Flucht Michelangelos aus Rom, seine Unlust, selbst dem Papst seine Fresken zu zeigen, und setzt bei allen seinen Anekdoten für Julius II. Clemens VII. ein. Vgl. Vier Gespräche über die Malerei ed. Vasconcellos. Wien 1899, p. 194 und 195.

[3]) Beachtenswert ist es, dass Condivi sowohl wie Vasari Propheten und Sibyllen nach den Historienbildern entstanden sein lassen, was thatsächlich nur von den letzten fünf Gestalten nach Cumaea und Ezechiel zutrifft.

gleichen. Und dem, welcher es versteht, ihren Empfindungen nachzugehen, müssen sie geradezu göttlich erscheinen. Da sieht man den Jeremias mit den gekreuzten Beinen, welcher mit der einen Hand in seinen Bart gegriffen hat, den Ellbogen auf das Knie gestützt, während die andere Hand im Schosse ruht. Er hat das Haupt in einer Weise gesenkt, dass man sehr wohl seine trüben Gedanken erkennt und die bitteren Betrachtungen, die er eben über sein Volk anstellt. Und dasselbe gilt von zwei Putten[1]), die hinter ihm erscheinen, und von der ersten Sibylle nach ihm gegen die Thür zu[2]). In dieser wollte er das höchste Alter zum Ausdruck bringen, und so hüllte er sie ganz in Tücher ein, damit man sehe, dass ihr Blut schon erstarrt ist von der Zeit. Und das Buch, welches sie liest, nähert er dem Auge so weit wie möglich, um zu zeigen, dass ihre Sehkraft schon gelitten hat. Auf diese Figur folgt ein alter Prophet, welcher eine wunderbar edle Bewegung macht und mit vielen Gewändern ausgestattet ist[3]). Der hält mit der einen Hand eine Schriftrolle mit Prophezeiungen darauf, die andere aber erhoben. Und wie er den Kopf zur Seite wendet, zeigt er, dass er von erhabenen und grossen Dingen reden will; und hinter sich hat er zwei Putten, welche ihm die Bücher halten. Es folgt dann weiter eine andere Sibylle, die das Gegenteil thut von der Sibylle, welche wir vorher genannt haben[4]). Denn nachdem sie das Buch entfernt von sich aufgestellt hat, sucht sie jetzt ein Blatt umzuwenden. Aber ein Knie über das andere gelegt, hält sie noch inne und denkt mit tiefem Ernst darüber nach, was sie noch schreiben muss, während ein Putto hinter ihr in einen Feuerbrand bläst, um ihr die Lampe anzuzünden. Diese Figur ist von ausserordentlicher Schönheit im Gesicht, in der Haartracht und im Schmuck der Gewänder. Ausserdem sind ihre Arme nackt und vollendet schön wie alles übrige. Auf diese Sibylle folgt ein anderer Prophet, der ganz versunken in sich selbst ein Blatt ergriffen hat und dieses mit Aufmerksamkeit und Andacht liest[5]). Hier erkennt man, wenn man ihn ansieht, dass das, was er geschrieben findet, ihm so sehr gefällt, dass man meint, einen lebendigen Menschen vor sich zu sehen, dessen Gedanken ganz und gar mit irgend einer Sache beschäftigt sind.

Weiter malte er über der Thür der Kapelle einen Alten, der in einem geschriebenen Buch etwas sucht, was er nicht findet[6]). Ein Bein hat er erhoben, das andere gesenkt, und in seinem Eifer, das Gesuchte zu finden, merkt er überhaupt nicht die unbequeme Lage, in welche er sich gebracht hat. Diese Figur gewährt den herrlichsten Anblick eines Greises, der ein wenig stark ist, und die Gewandung mit den wenigen Falten ist besonders schön. Unweit davon, auf der anderen Seite nach dem Altar zu, ist wieder eine Sibylle, die eine Schriftrolle emporhält und mitsamt ihren Putten nicht weniger zu loben ist als die anderen Figuren[7]). Aber wer den Propheten betrachtet, der nach

[1]) Thatsächlich keine Putten, sondern ernste, trauernde Frauengestalten!
[2]) Die Persica. In der zweiten Auflage hat Vasari meistens selbst die Namen hinzugefügt.
[3]) Ezechiel.
[4]) Erithraea.
[5]) Joel.
[6]) Zacharias.
[7]) Delphica.

ihr kommt[1]), wird in ihm wahrhaftige Züge der Natur selbst erkennen, die doch die wahre Mutter aller Kunst ist, und er wird eine Figur sehen, die so wohl durchdacht ist, dass sie aufs beste alle Gesetze der guten Malerei lehren kann. Auch dieser Prophet erscheint sehr gesammelt in seinen Gedanken, hat die Beine übereinander gelegt und hält die Hand in einem Buch, um sich zu erinnern, wo er las. Den anderen Arm hat er mit dem Ellbogen auf das Knie gestützt, und seine Wange ruht auf der Hand[2]). Eins der Putten, die er hinter sich hat, ruft ihn, und er wendet den Kopf nach ihm zur Seite, ohne auf etwas anderes zu achten. Nach diesem Propheten sieht man eine wunderschöne Alte, welche sitzend in einem Buche studiert mit einem Adel ohne gleichen[3]). Und die zwei Putten neben ihr sind nicht weniger schön. Und man soll nur nicht denken, dass überhaupt etwas Herrlicheres gebildet werden könne, als jene Gestalt eines Jünglings, genannt Daniel, der in einem riesigen Buche schreibt und mit unglaublichem Eifer gewisse Dinge aus anderen Schriften kopiert. Und um das Gewicht des Buches zu halten, stellte er ihm ein Putto zwischen die Beine, der es trägt, während er schreibt. Wahrlich, etwas so schönes wird kein anderer Pinsel je erreichen können, welche Hand ihn auch führe. Und dasselbe gilt von der herrlichen Gestalt der Libica, die eben ein grosses Buch geschrieben hat, aus vielen anderen Büchern zusammengestellt. Und um sich zu erheben, entfaltet sie alle ihre weibliche Anmut, und gleichzeitig versucht sie, das Buch zu schliessen, das über ihr liegt. Fürwahr, ein schwieriges Problem, und man möchte sagen, ein unmögliches für jedermann, ausgenommen für den Meister, der es gelöst hat."

Vasaris schrankenlose Bewunderung der Deckengemälde

Soweit Vasari, dessen Würdigung der Sixtina-Fresken insofern von Bedeutung ist, als er sie, wie es übrigens auch Antonio Billi[4]) und der Anonimo Gaddiano[5]) gethan, von vorneherein über alles stellt, was die Malerei in der Vergangenheit hervorgebracht hatte und in Zukunft werde leisten können. Oft lässt ihn seine Begeisterung für die Kunst Michelangelos wahrhaft poetische Worte und Vergleiche finden, so wenn er von den Engeln Jehovahs bei der Erschaffung Adams sagt, sie schienen nicht eine Figur allein, sondern das Ge-

[1]) Jesaias.

[2]) Das entspricht nicht der Wirklichkeit. Die linke Hand des Jesaias ist erhoben und berührt die Wange nicht.

[3]) Cumaea.

[4]) Ed. Fabriczy, Il libro di Antonio Billi im Arch. stor. Italiano Ser. V. Tom. VII. an. 1891 (Estratto) p. 35: Nella pittura, come si vede in assaissime opere et maximo a Roma nella Cappella di Julio II. in s.to Pietro, dove ha volsuto a tutto il mondo mostrare che tutti li altri pittori gli sono inferiori, et tutti quegli che vogliono di tale arte essere chiamati maestri, a pari di quella di Michelagniolo, conosciesi essere tutte l'altre cose impiastrate, et anchora che habbino lo esemplo di decto unico maestro, non dimeno non ànno saputo inmitarlo, conosciuta la difficultà della arte et la maestria, la quale in nessuno delli altri apparisce nè antiqui o moderni.

[5]) Ed. Frey, Il codice Magliabechiano (cl. XVII, 17 p. 114) erwähnt schon das Jüngste Gericht Michelangelos „Marauigliosamente disegnato e messo in opera" und schreibt von den Deckengemälden: Questa uolta *(doue sono)* tutte le cose di Michele Agnolo è marauigliosa et cosa tanto rara quanto sia possibile et quanto maj si sia uista ne tempj nostri et forse pure a secolj innanzi. Vgl. auch die Ausgabe von Fabriczy, Il codice dell'anonimo Gaddiano nella biblioteca nazionale di Firenze, Estratto dall' Archivio Storico Italiano Serie V, Tomo XII, anno 1893, p. 79 und 132, 133.

wicht der Welt zu tragen, oder, wenn er in der Erschaffung Evas den mit völlig gelösten Gliedern schlummernden Adam einen Gefangenen des Schlafes nennt und beim Sündenfalle von ihm sagt, er habe mit dem Apfel seinen eigenen Tod und den der ganzen Menschheit empfangen. Weit mehr als Condivi, dessen Ton wohl durch Michelangelos bestimmt geäusserte Wünsche gedämpft wurde, lässt sich Vasari in schrankenloser Bewunderung gehen, und seine Beschreibung klingt schliesslich in einen volltönenden Lobgesang aus. „Glückseliges Zeitalter,“ schreibt er, „glückselige Künstler! die ihr am Quell des Lichtes eure umdüsterten Augen sehend machen konntet, denen durch diesen wunderbaren und einzigen Meister alles leicht gemacht wurde, was früher schwierig war. Sagt dem Himmel Dank dafür und ahmt Michelangelo in allen Dingen nach!“ Aber so prophetisch uns auch Vasaris begeisterte Worte an manchen Stellen anmuten mögen, soviel stärker sein Nachempfindungsvermögen, soviel sicherer sein Urteil, wesentlich tiefer als Condivi ist doch auch er nicht in das unergründliche Geheimnis der Kunst Buonarrotis eingedrungen. Die Frage, warum sich das ungeheure Bild der Decke in der Phantasie ihres Schöpfers so und nicht anders gestaltete, die Frage nach der geistigen und künstlerischen Herkunft dieses Wunderwerkes hat er sich ebensowenig wie Condivi gestellt.

Allerdings hätte schliesslich auch Michelangelo allein nur über die Genesis seiner Schöpfung zuverlässige Auskunft geben können, und er hat hartnäckig geschwiegen und selbst dem Papst gegenüber seine Absichten und Hoffnungen zu verschleiern gesucht. Hatten doch auch Vater und Bruder in Florenz, nach den vorhandenen Briefen zu schliessen, keine Ahnung davon, was Michelangelo in der Sixtina eigentlich malte. Ein Plan wie dieser aber ist nur denkbar als das Resultat tiefen Nachdenkens, qualvoller Sorgen und Zweifel und einer langen, ernsten, inneren Sammlung, wie sie überhaupt nur wenigen Menschen gelingt. Er konnte nicht im strahlenden Glanze der Vollendung dem Gehirn eines Menschen entspringen wie Athena dem Haupte des Zeus. Denn ehe noch der Meister überhaupt seine Rahmen mit Bildern zu füllen begann, musste er sich über den Gesamtinhalt vollständig klar sein und wenigstens schon die Historienbilder, die er rückwärts begann, im einzelnen ausgewählt und festgelegt haben. Wie hat sich nun dies grosse, klare, einzigartige Bild allmählich aus dem Chaos der Gedanken und Empfindungen emporgerungen, welche die Seele des Künstlers durchwogten? Welche Keime durften sich zu Blüten entwickeln und welche wurden abgestossen? Man möchte meinen, es gäbe nur eine Antwort auf solche Fragen, nur ein Verhältnis zu der geheimnisvollen Geistesgeburt eines solchen Werkes, und dieses sei: das Unbegreifliche mit Andacht zu verehren.

Innere Zusammenhänge und geistige Herkunft der Gemälde

Und doch war Michelangelo wenigstens in der Wahl des Stoffes für seine Historienbilder weniger frei als man nach dem Wort des Papstes: „Mach was du willst“ anzunehmen geneigt sein möchte. Das ganze Leben Jesu von seiner Geburt bis zu seiner Himmelfahrt war schon von den älteren Meistern an den Wänden der Kapelle erzählt worden, so mussten sich die Gedanken eines Späteren, der hier zu malen hatte, von selbst auf das Alte Testament richten, dessen Inhalt überdies damals jedem Florentiner durch Savonarolas Predigten in S. Maria del Fiore besonders vertraut war. Auch Michelangelo hatte in

jüngeren Jahren oft zu den Füssen des gewaltigen Propheten gesessen, er hat sich sein Lebenlang an den Predigten Savonarolas erbaut[1]) und auch in seine Kunst manchen Zug aus den geistgeborenen Schilderungen des Dominikaners mit hinübergenommen[2]). Nun war aber einer der bedeutsamsten Abschnitte aus dem Alten Testament, das Leben des Moses, gleichfalls schon dem Leben Jesu gegenüber an der Evangelienseite der Sixtina gemalt worden und damit dem Meister eigentlich der Wink gegeben, auf die Uranfänge der Menschheitsgeschichte zurückzugehen. Was konnte es denn auch inhaltlich bedeutenderes geben als das tiefsinnige Hohelied von der Erschaffung der Welt und des Menschen, und wem hätte gerade dieser Stoff vertrauter sein sollen als einem Künstler, der schon als Knabe unzählige Male unter dem Campanile Giottos gestanden und die Gebilde Ghibertis an den „Thüren des Paradieses" bewundert hatte? Die Erinnerungen früher Jugend ruhen tief und unantastbar in der Seele des Menschen, und an das, was er als Kind geschaut und bewundert hat, legt auch der Mann nur ungerne den strengen Masstab der Kritik. Und nicht nur am Domplatz seiner Heimatstadt hatte der kleine Buonarroti Bilder aus der Schöpfungsgeschichte in Stein und Erz gesehen; an den Wänden des Klosters von S. Maria Novella hatte Paolo Uccello denselben Stoff in Chiaroscuro gemalt, an der Kuppel des Baptisteriums war die Schöpfungsgeschichte ausführlich in Mosaik geschildert, und unzählige Male musste das Auge Michelangelos ähnlichen Darstellungen begegnet sein auf seinen Wanderfahrten durch Italien. Was Wunder, dass er sich selbst für diesen Stoff entschied, der wie kein anderer im Alten Testament die ewige Allmacht Gottes verherrlicht, der in seiner einfachen Erhabenheit Jedermann verehrungswürdig war und der ihm überdies mehr als sonst ein Vorwurf Gelegenheit bot, die Urschönheit menschlicher Gestalt in unverhüllter Pracht zu schildern!

Die grossen Historienbilder am Scheitel der Decke mussten naturgemäss zuerst in der Phantasie des Meisters Gestalt gewinnen und gegenständlich mehr oder minder auch die Auswahl der übrigen Schilderungen bestimmen. Nachdem sich Michelangelo einmal für Darstellungen aus der Genesis entschieden hatte, konnten die zwölf Apostel, die Verkündiger des Neuen Testaments, hier oben unmöglich ihren Platz behaupten. Sie mussten schon des inneren Zusammenhanges wegen durch Monumentalgestalten aus dem Alten Testament ersetzt werden, und die zwölf Propheten drängten sich von selber auf. Dann aber machte

[1]) Condivi ed. Frey p. 204: Ha similmente con grande studio et attentione lette le sacre scritture si del testamento vecchio come del nuovo e chi sopra di cio s' è affaticato, come gli scritti del Savonarola, al qual egli ha sempre havuta affettione, restandogli anchor nella mente la memoria della sua viva voce. Diese oft citierte Stelle bezeugt auch die gründliche Bibelkenntnis Michelangelos. Vgl. über Michelangelos Verhältnis zu Savonarola Klaczko, Jules II p. 340 ff.

[2]) Vgl. E. Steinmann, Das Madonnenideal des Michelangelo. Zeitschrift f. b. Kunst 1896, p. 169. Dem hier mit unvollkommenen Mitteln durchgeführten Versuch, den Einfluss Savonarolas auf die Kunst Michelangelos zu erweisen, hat Heinrich Eysen in einer Inaugural-Dissertation die etwas kühne Hypothese gegenübergestellt: Savonarola hat keinen Einfluss auf die Kunst Michelangelos gehabt! Mit allem Respekt vor des Verfassers so sicher gewonnener Erkenntnis sei es gesagt, dass meine Auffassung des Verhältnisses Michelangelos zu Savonarola durch seine Einwände nicht erschüttert worden ist.

Propheten und Sibyllen statt der zwölf Apostel

sich sofort eine andere Erwägung geltend: Eine lange Doppelreihe sinnender, schreibender oder redender Männer musste einförmig wirken[1]) und war auch als Aufgabe für einen Maler keineswegs so fesselnd, wie es einst dem Bildhauer geschienen hatte, als er die zwölf Apostelstatuen für den Dom seiner Vaterstadt in Marmor zu arbeiten hatte. Aber Michelangelo brauchte nicht lange nach Abwechslung zu suchen. Die Sibyllen als Schwestern der Propheten, und wenn auch dunklen, heidnischen Ursprunges, doch wie diese mit der wunderbaren Kraft der Offenbarung ausgestattet, waren schon von Giovanni Pisano in geschlossenem Chor in die christliche Kunst eingeführt worden und hatten seitdem als Weissagerinnen auf den Sohn der Jungfrau ihren Platz neben den Propheten behauptet[2]). Wie sie in Rom von den Umbriern in S. Maria del Popolo und S. Pietro in Montorio, von den Florentinern in S. Maria sopra Minerva dargestellt worden waren, so boten sie auch jetzt Michelangelo den inneren Grund für das äusserliche Bedürfnis, Abwechslung in die Reihe seiner Heilsverkündiger zu bringen. Dass er an den isolierten, besonders in die Augen fallenden Plätzen über Eingangsthür und Hochaltar der Kapelle den ehrwürdigen Vertretern der christlichen Offenbarung den Vorzug gab und an den Anfang und das Ende dieser Reihe Propheten setzte und keine Sibyllen, bedarf wohl kaum der Erklärung. Aber da Michelangelo auch an den Langseiten nicht jedesmal mit einer Sibylle beginnen wollte, um nicht Männer und Frauen paarweise einander gegenüber anbringen zu müssen, so blieb ihm nichts übrig, als die zwölf Plätze seiner entthronten Apostel ungleichmässig auf sieben Propheten und fünf Sibyllen zu verteilen.[3])

Die Vorfahren Christi

Nun setzen aber Seher und Seherinnen ein Publikum voraus, an welches sie ihre Offenbarungen richten können, und auch Michelangelo muss sich nach einem solchen für seine Propheten und Sibyllen umgesehen haben, die er wenigstens in den Anfängen noch in lebhafter Beziehung zur Aussenwelt dargestellt hat. An wen aber hätten die doch ursprünglich wohl allein geplanten Propheten ihre Weissagungen anders richten sollen als an das auserwählte Volk?[4]) Und worauf beruht die Weltstellung Israel anders als auf dem unerschütterlichen Glauben an den Messias? Wollte Michelangelo überhaupt das jüdische Volk

[1]) H. Wölfflin, Die Sixtinische Decke Michelangelos im Repert. f. Kunstwissensch. XIII (1890) p. 264 ff.

[2]) Vgl. Justi, Michelangelo Kap. II p. 61.

[3]) Auf eine ganz besondere Art will Raoul Rosières (L'oeuvre d'art, 15. September 1897, p. 165: Le scénario des fresques de Michelange à la Chapelle Sixtine) die geistige Herkunft der Sixtina-Fresken aus dem geistlichen Schauspiel „die Propheten Christi" erklären, das aus dem Norden Frankreichs nach Italien gelangt wäre. Jüngstes Gericht und Sturz der Engel, die in diesem Drama eine Hauptrolle spielen, müssten dann schon ursprünglich mitgeplant gewesen sein, was allerdings nicht nachzuweisen ist. Früher schon hat P. Weber (Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894, p. 54) dieselbe Behauptung ausgesprochen und das geistliche Schauspiel den Schlüssel genannt für das Verständnis der Auswahl und Zusammenstellung der Personen und Scenen der Sixtina-Decke.

[4]) Vgl. Weber a. a. O. p. 54, der die völlige Verschmelzung der Vorfahren mit den Propheten Christi im Schauspiele auch an den figurenreichen Portalen mittelalterlicher Kirchen zum Ausdruck gebracht sieht, wo die Vorfahren Christi neben oder über den Propheten, ja zuweilen auch unter sie gemengt, dargestellt sind.

als Gesamtbegriff darstellen, so konnte es nicht besser und einfacher geschehen als unter dem Namen der Vorfahren Christi. Und wenn er unter die seltsamen Gruppen, in denen er das erlösungsbedürftige Israel darstellte, gewissenhaft die lange Namenreihe schrieb, die in der Genealogie des Weltheilandes im ersten Kapitel des Matthäusevangeliums aufgezählt wird, so bedeuten diese Gruppen eigentlich auch die ganze Geschichte des Alten Testamentes. Und da der Cyklus der Mittelbilder mit Noah schliesst, der Stammbaum Christi aber schon mit Abraham beginnt, so kann man sagen, dass sich in den Vorfahren Christi der ungeheure Vorwurf eines bildnerischen Compendiums des Alten Testamentes einfach fortsetzt, aber nicht mehr in Historienbildern, sondern in einzelnen, überdies völlig ideal gebildeten Repräsentanten.

Michelangelos Plan ist ohne theologischen Beirat entstanden

Nicht nur die materielle Hilfe seiner Kunstgenossen aus Florenz hat Michelangelo nach den ersten misslungenen Versuchen abgelehnt; auch Ratschläge irgend welcher Art, Vorwurf, Inhalt und Ausgestaltung seines Gemäldecyklus betreffend, scheint er bei keinem Schriftgelehrten oder Theologen gesucht zu haben. Immer wieder betonte er in den Briefen nach Hause seine völlige Einsamkeit, immer wieder sprach er es aus, er habe keine Freunde in Rom, und er wolle auch keine. Er war überdies von Kindheit an gewohnt, sich selbst zu helfen, er hatte sich aber auch, wie Condivi schreibt, schon früh mit grossem Eifer und völliger Hingabe in die heiligen Schriften des Alten und Neuen Testamentes versenkt und ihre Auslegungen durch Savonarola gelesen[1]). So kann es uns nicht wundernehmen, dass er alle theologischen Voraussetzungen für die Ausarbeitung seines Planes bei sich selber fand[2]). Erstaunlich ist nur zu sehen, wie kühn und gross das Ganze erdacht ist, wie festgefügt die Glieder dieses Organismus sind, wie einfach sich das gewaltige Werk in allen seinen Zusammenhängen aus sich selbst erklären lässt. Es ist wie ein krystallklarer See, auf dessen glattem Spiegel der Abglanz wolkenloser Himmelsbläue ruht, auf dessen Grund das forschende Auge immer neue Wunder und Geheimnisse entdeckt, die doch alle denselben Vorbedingungen ihren Ursprung verdanken und aus derselben Schöpferhand hervorgegangen sind.

Auch die vier Bilder in den Eckzwickeln fügen sich zwanglos und organisch in die grosse Farbendichtung ein. Man kann sagen, diese vier Gemälde veranschaulichen in allgemein bekannten Gleichnissen den Inhalt der Predigten von Propheten und Sibyllen. Die Heldenthat Judiths, die Tötung Goliaths durch David, die Kreuzigung Hamans und die Aufrichtung der ehernen Schlange sind nichts anderes als vorbedeutende Typen der Erlösung des Menschengeschlechtes durch den Kreuzestod Christi.

Fragt man endlich nach dem psychologischen Prozess, in welchem sich dies ungeheure Gleichnis des Alten Testamentes in der Phantasie Michelangelos

[1]) Ed. Frey p. 204 und oben.

[2]) Ich war früher anderer Ansicht (Beilage zur Allgem. Ztg. 1903, 18. Mai, p. 2), die auch F. X. Kraus vertritt. Vergl.: Medicean Rome in The Cambridge Modern History, 1903. Vol. II, p. 6, wo sowohl der Plan zu dem Papst-Grabmal, als auch zur Bemalung der Gewölbedecke in der Sixtina auf die unmittelbare Teilnahme Julius II. zurückgeführt werden, „who doubtless planned and watched these compositions“, indem er dabei „took up that mediatory and conciliating attitude, which some decades earlier had been adopted in Florence by Marsilio and Pico“.

gestaltet hat, so erscheint das Ganze wie das Vorspiel einer welterschütternden Tragödie mit lichten Anfängen, tragischen Konflikten und entsetzlichen Strafgerichten, deren Fluch verhängnisvoll auf ganzen Generationen lastet und nur durch hoffnungsvolle Ausblicke in eine ferne Zukunft gemildert wird. Sünde und Erlösung, das sind die Grundgedanken, auf denen sich das Werk Michelangelos aufbaut, dem sich das ganze Alte Testament als die Geschichte eines schuldbeladenen Volkes darstellt, das auch in seinen Errettungen aus vorübergehenden Gefahren nichts anderes sehen wollte als Typen und Symbole einer endlichen, ewigen Befreiung durch den Opfertod des Welterlösers. So wird zunächst die Schöpfung der Welt und des Menschen in fünf Mittelbildern geschildert; dann aber zerstört die Sünde das edle Abbild Jehovahs, und ihr von Geschlecht zu Geschlecht sich fortzeugender Fluch wird in den übrigen Mittelbildern veranschaulicht. Die Vorfahren Christi sind Schmerzensbilder trüber Resignation und dumpfer Verzweiflung; sie sind als das von Gott verworfene Menschengeschlecht charakterisiert, als dessen Tröster die Propheten und Sibyllen erscheinen, die Träger der trostreichen Offenbarung von der Zukunft Christi. Auf diesen weisen auch die vier Historienbilder in den Zwickeln hin, die wunderbaren Errettungen Israels, welche in den Bildern am Westende, der Erhöhung der Schlange, der Kreuzigung Hamans und der Errettung Jonas aus dem Fischbauche, noch eine besondere Beziehung auf Kreuzestod und Auferstehung annehmen, das heisst auf das Mysterium der Messe, welches der Priester unten am Hochaltar celebrierte.



VERZIERUNG ÜBER DEN GEWÖLBEKAPPEN DER SIXTINA-DECKE



EINFASSUNG DER GEWÖLBEKAPPEN DER SIXTINA-DECKE

KAPITEL III • • ENTSTEHUNGSPERIODEN DER DECKENMALEREI

Hätte es nicht im Leben Michelangelos Unglückstage gegeben, an welchen er Stösse seiner herrlichsten Zeichnungen dem Feuer überlieferte[1]), hätte er nicht, einer grossmütigen Regung folgend, seinem Schüler Antonio Mini zahllose Zeichnungen und Modelle als Reisesegen mit auf den Weg nach Frankreich gegeben, wir würden vielleicht heute noch die Pläne besitzen, auf welchen die Gliederung der Sixtina-Decke mit allen ihren Kompositionen verzeichnet war. Wenn auch der Meister die Ausmalung der Bogenzwickel und Lünetten erst in Angriff nahm, nachdem die Mittelbilder, Propheten und Sibyllen vollendet waren, so wurden sie doch ausdrücklich in den zweiten Plan mit einbegriffen, und das geschlossene Gesamtbild alles dessen, was er malen wollte, musste, wenn auch flüchtig, so doch vollständig entworfen sein, ehe Michelangelo überhaupt sein architektonisches Gefüge mit Bildern zu füllen beginnen konnte. Und das um so mehr, als er nicht, wie er sicherlich gewünscht hätte, seine Arbeit am Hochaltar mit der Schöpfung beginnen und in chronologischer Zeitfolge fortsetzen konnte, sondern rückwärts am Eingang der Kapelle den Anfang machen musste.

Beginn der Arbeit Michelangelos am Eingang der Kapelle

Es ging eben bei der Ausführung der Arbeit selbst nicht alles so ausschliesslich nach des Künstlers Wunsch und Willen, wie bei Plan und Entwurf. Die Geistlichkeit der Palastkapelle dachte nicht daran, den Eindringling in das Sakrarium ganz so schalten zu lassen, wie es Julius selbst vielleicht gestattet hätte. Man konnte auch nicht auf Jahre hinaus die Gottesdienste aus der Sixtina in einen anderen Raum verlegen, und so verstand es sich von selbst, dass Michelangelo sein Gerüst zunächst im Laienraum der Kapelle aufschlug, damit wenigstens für die ersten Jahre noch das Presbyterium frei blieb und die Vespern und Messen ihren ungestörten Fortgang nehmen konnten[2]).

Aber wenn ihn die Umstände zwangen, sein Gerüst zuerst vom Eingang der Kapelle bis zur Mitte aufzuschlagen, warum begann Michelangelo nicht hier mit der Schöpfungsgeschichte und malte dort den aus dem Chaos sich emporringenden Jehovah, wo wir heute die Trunkenheit Noahs sehen? Er hätte dann

[1]) Vasari (VII, 270) preist die erhabene und überquellende Phantasie Michelangelos, der oft seine Werke preisgab oder zerstörte, weil sie nicht vollständig zum Ausdruck brachten, was er gewünscht hatte. Dann fährt er fort: come io so che, innanzi che morissi di poco abruciò gran numero di disegni, schizzi e cartoni fatti di man sua, acciò nessuno vedessi le fatiche durate da lui ed i modi di tentare l'ingegno suo, per non apparire se non perfetto. Vgl. Anhang I. Die Handzeichnungen.

[2]) Dass die Gottesdienste in der Sixtinischen Kapelle bis zum Aufbruch Julius II. gegen Bologna am 17. August 1510 nicht unterbrochen wurden, geht aus der sorgfältigen Aufzeichnung aller Vespern und Messen bei Paris de Grassis hervor.

ja am Eingang beginnend und am Hochaltar schliessend die Historienbilder ohne weiteres in ihrer natürlichen Reihenfolge malen können. Der Gestaltungsprozess wäre kein so qualvoller gewesen, die Gedanken würden sich ohne Zwang aneinander gereiht haben, jede folgende Komposition hätte sich einfach und organisch aus der vorhergehenden entwickelt. Und doch setzte Michelangelo mit Bedacht und Überlegung an den Eingang der Kapelle den Schluss der Historienbilder und begann, den Kultusbedürfnissen der päpstlichen Hausgeistlichkeit sich fügend, die Arbeit da, wo er hätte aufhören sollen.

Gründe, warum Michelangelo den historischen Bilderkreis in umgekehrter Zeitfolge gemalt hat

Die inneren und äusseren Gründe, welche den Meister bewogen, den historischen Bilderkreis in umgekehrter Zeitfolge abzuwickeln, lassen sich aber heute noch mit ziemlicher Sicherheit festlegen. Das Verständnis für die beziehungsreichen Heilsoffenbarungen der christlichen Theologie und der feine historische Takt, welche Michelangelo bewiesen hatte, als er für die Zwickel über dem Hochaltar die Typen der Kreuzigung wählte und dazwischen Jonas als Symbol der Auferstehung komponierte, mussten ihn davor bewahren, gleich daneben als Schlusstein der Historienschilderung den trunkenen Erzvater mit seinen streitenden Söhnen anzubringen. Schon die Rücksicht auf die Diener der Kirche mochte es verlangen, im Laienraum den Sündenfall mit seinen verhängnisvollen Folgen zu schildern, im Presbyterium aber die Allmacht Jehovas zu verherrlichen. So ist die Schilderung der Sünde mit ihren Folgen gleichsam ausserhalb der Schranken des Kapellenraumes in den Vorhof hinaus gebannt, im Heiligtum selbst aber wird das Auge getröstet durch die Vision des allgütigen und allweisen Weltenschöpfers und durch die sündlose Schönheit der ersten Menschen.

Historienbilder für die Gesamtansicht vom Ostende der Kapelle aus berechnet

Dazu kam eine andere, rein künstlerische Erwägung. Die Historienbilder am Scheitel der Wölbung waren für die Gesamtansicht vom Eingang der Kapelle aus gedacht[1]). Wir brauchen in der That beim Eintritt in das Heiligtum nur stehen zu bleiben, und wir erfassen sofort mit einem einzigen Blick die ganze glänzende Reihe der Historien von Noahs Trunkenheit bis hin zum ersten Schöpfungstage. Bei einer solchen Absicht aber, dem Beschauer die Möglichkeit zu geben, von einem Standpunkte aus sämtliche Mittelbilder zu überblicken, musste der Künstler bedacht sein, ihm die figurenreichen Schilderungen möglichst nahe zu rücken, bei zunehmender Entfernung aber die Anzahl der Figuren zu vermindern, um sie dann in grösseren Verhältnissen bilden und so trotzdem für das Auge erkenntlich machen zu können. Daher sehen wir beim Eintritt in die Kapelle über unserm Scheitel die vielfigurigen Darstellungen der Trunkenheit Noahs, der Sündflut und des Opfers sich aneinanderreihen, während weiter nach dem Altar zu im Sündenfall, der Erschaffung des Menschen und der Schöpfung der Welt die Kompositionen sich vereinfachen und die Anzahl der Figuren in demselben Grade abnimmt, wie die Proportionen wachsen.

[1]) Justi, Michelangelo p. 29 sagt: „Diese Hauptansichtsstelle des Ganzen am Ostende hat er vorausgesetzt.“ Diese Beobachtung ist vollständig richtig, und meine Einsprache gegen dieselbe beruhte auf einer falschen Vorstellung, welche ich durch Andersons grosse photographische Aufnahme gewonnen hatte. Vgl. Allgem. Ztg. Beilage, 18. Mai 1901, p. 2. Ich fühle mich Herrn Professor Justi zu Dank verpflichtet, dass er mich auf diesen Irrtum ausdrücklich aufmerksam gemacht hat.

Man hat wohl gesagt, Michelangelo habe die ersten drei Mittelbilder nach dem Eingang zu in kleineren Verhältnissen gemalt, weil er ursprünglich die Wirkung von oben nach unten falsch eingeschätzt hatte, dann aber sei er sich seines Fehlers bewusst geworden und habe alle folgenden Gemälde klarer und einfacher komponiert und die Proportionen vergrössert. Völliger hätten die Absichten des Meisters überhaupt nicht missverstanden werden können, der sich vielmehr von vorneherein über die Wirkung seiner Gemälde auf den Beschauer vollständig klar gewesen ist. Die wechselnde Grösse der Bildflächen sowie die erheblichen Unterschiede in der Zahl der Figuren und Kompositionen, welche sie füllen sollten, machen es allerdings anfangs nicht leicht, die Absichten des Künstlers zu erkennen. Bald aber sehen wir, wie sich die Proportionen allmählich vergrössern, und mühelos erkennen wir, am Eingang der Kapelle stehend, ein jedes Bild der ganzen Reihe von der Trunkenheit Noahs und der figurenreichen Sündflut an bis zu dem gewaltigen Gleichnis einsamer Schaffensqual, dem Weltenschöpfer im Kampf mit dem Chaos. Und im Genuss dieser Betrachtung hat noch niemanden die umgekehrte Zeitfolge der Darstellungen gestört. Im Gegenteil! Das Auge, welches anfangs noch durch den Reichtum der Figuren verwirrt wurde, schweift mit stets sich steigerndem Entzücken von einem Bilde zum anderen, bis es endlich still im Abbilde des Ewigen ruht. Ist das stoffliche Interesse am Dargestellten so gering, weil uns der Gegenstand so wohl bekannt ist? Oder werden die künstlerischen Instinkte des Menschen durch diese wunderbaren Gebilde so stark erregt, dass er im Rausch des Schauens den Sinn des Dargestellten ganz vergisst?

Propheten und Sibyllen sind für die Einzelbetrachtung komponiert

Aber nur die Reihe der Mittelbilder hat Michelangelo nach perspektivischen Gesetzen für diesen Gesamteindruck komponiert. Nur für diese, die der Beschauer, am Eingang stehend, alle mit der Basis ihm zugewandt, über sich sieht, konnte das Verfahren überhaupt erfolgreich sein. Für die Propheten und Sibyllen sowohl wie für die Guirlandenträger über ihnen, deren Basen im rechten Winkel zu den Basen der Mittelbilder liegen, giebt es keinen Punkt einer gemeinsamen perspektivischen Ansicht; sie wollen einzeln für sich betrachtet sein[1]). Hier also wäre es sinnlos gewesen, die Grössenverhältnisse allmählich zu steigern, um dem Beschauer das Entfernte zu nähern, und Michelangelo hat auch niemals die Absicht gehabt, es zu thun. Ein Wechsel des Stiles und der Verhältnisse macht sich zwar auch bei Propheten und Sibyllen geltend, aber kein allmählicher, sondern ein plötzlicher, nach der Cumaea und dem Ezechiel. Hier erkennt man auf einmal ganz deutlich, dass eine Schaffensperiode abgeschlossen ist und eine andere beginnt[2]).

[1]) So auch G. Warnecke in seiner Studie zur Deckenmalerei Michelangelos in der Zeitschrift für bildende Kunst (1891) N. F. II, 301. Die ganze Reihe von Propheten und Sibyllen übersieht man am besten, wenn man sich in der Mitte der Kapelle unter Cumaea und Ezechiel aufstellt; für diese war das Ostende der Kapelle nicht, wie Justi will (a. a. O. p. 29), als Hauptansichtsstelle gedacht.
[2]) Das Verdienst, zuerst die Stilwandlung Michelangelos an der Decke der Sixtina erkannt zu haben, gebührt Wölfflin, der in seiner Studie über die Sixtinische Decke Michelangelos (Repertorium für Kunstwissenschaft XIII 1890, p. 264 ff.) der weiteren Forschung die Pfade gewiesen hat. Im einzelnen bin ich allerdings, was Zeitbestimmungen und Prozesse der Stilwandlung anlangt, vielfach zu abweichenden Resultaten gekommen.

Versuch, die Entstehungsperioden der Sixtina-Malerei zu fixieren

Die wenigen Angaben, die wir aus Michelangelos eigenem Munde oder durch seine Biographen über den Verlauf der Sixtina-Arbeiten besitzen, setzen uns nicht in die Lage, mit absoluter Sicherheit die einzelnen Tagewerke seiner Schöpfung zu fixieren, und auch die Stilwandlungen, die wir beobachten, vermögen das Problem nicht völlig zu lösen. Ausser den Angaben des Paris de Grassis über die beiden Enthüllungen am 14. August 1511 und am 31. Oktober 1512 kennen wir die Angabe Condivis, der gleichfalls eine frühere und eine spätere Aufdeckung der Fresken erwähnt und ausserdem ausdrücklich sagt, die Aufdeckung des ersten Teiles der Fresken habe sich vom Eingang bis zur Mitte erstreckt[1]). Ferner haben sich die drei Briefe Michelangelos von Anfang August und Anfang September 1510 erhalten[2]). Im ersten spricht er die Hoffnung aus, seine Malerei, d. h. den Teil, den er begonnen hatte, am Ende der nächsten Woche zu vollenden und aufzudecken, in den anderen vom 5. und 7. September beklagt er sich bei seinem Vater, der Papst sei abgereist, ohne ihm Geld oder irgend welche Anordnungen zu hinterlassen, und er habe doch fünfhundert Dukaten verdient, und ebensoviel hätte er erhalten müssen, um das Gerüst aufzurichten und die andere Hälfte seines Werkes in Angriff zu nehmen. Endlich kam Michelangelo nach vielen Jahren in dem oft erwähnten Brief an Fattucci noch einmal auf die Angelegenheit zurück und schrieb: „Damals, als das Gewölbe fast vollendet war, ging der Papst wieder nach Bologna; und ich ging zweimal dorthin, die mir zustehenden Gelder einzutreiben und that nichts, und verlor alle Zeit, bis er nach Rom zurückkehrte. Nachdem ich nach Rom zurückgekehrt war, begann ich die Kartons für das Werk zu arbeiten; nämlich für Gewölbekappen und Lünetten rings um die Sixtus-Kapelle, immer in der Hoffnung, Geld zu erhalten und das Werk vollenden zu können."

Was umfasste der Teil der Arbeit, der am 14. August 1511 aufgedeckt wurde?

Fragen wir nach den Schlüssen, die diese Angaben erlauben, so steht vor allem fest, dass Michelangelo bereits im Sommer 1510 einen grossen Teil seiner Arbeit vollendet hatte und daran dachte, denselben zu enthüllen, ein neues Gerüst aufzuschlagen und mit dem anderen Teil zu beginnen. Aber Julius verliess Rom am 17. August augenscheinlich, ohne die Gemälde gesehen zu haben, und für den Meister folgten lange Monate fruchtlosen Wartens, in denen er, wie es scheint, vor allem mit den Gewölbekappen und Lünetten beschäftigt war. Am 27. Juni 1511 kehrte Julius nach Rom zurück, und wenig später, am 14. August, fand die Aufdeckung der ersten Hälfte statt, wie Condivi sagt, vom Eingang bis zur Mitte[3]). Was umfasste diese erste Hälfte und wie

[1]) Ed. Frey, 110: Poi che fu fatta la metà, cioè dalla porta fin a mezzo la volta, volse (papa Giulio), ch'egli la scoprisse. Vgl. dagegen Frey, Regesten 51. Mit Wölfflin halte ich an der Richtigkeit der Angabe Condivis fest. Musste es sich nicht auch aus praktischen Gründen empfehlen, das nur mit grossen Unkosten und vieler Mühe wiederherzustellende Gerüst einstweilen nur bis zur Mitte abzubrechen?

[2]) Vgl. Anhang II.

[3]) Thode, dessen Ausführungen über die Entstehungsperioden der Sixtina-Malereien ich auch sonst nicht zu folgen vermag, vermutet eine erste Aufdeckung der Sixtina-Fresken schon vor der Abreise Julius II. nach Bologna. „Wenn dies nicht der Fall war," so schreibt er, „so hätte er dies gewiss gleich nach seiner Heimkehr am 27. Juni gethan und nicht bis zum 14. August gewartet!" (Michelangelo I, 354.) Dagegen ist vor allem zu erinnern, dass der 14. August das Weihedatum der Kapelle war, also der denkbar feierlichste Zeitpunkt für die Enthüllung der Fresken.

ist der Ausdruck Condivis „bis zur Mitte“ zu verstehen? Es ist schon längst mit überzeugenden Gründen nachgewiesen worden, dass Michelangelo gleichzeitig mit den Mittelbildern auch die Guirlandenträger und die Propheten und Sibyllen gemalt hat[1]). Heute gilt es nur noch festzustellen, wie weit sich der erste Teil seiner Arbeit erstreckt hat. Die Antwort wird uns nicht durch die Mittelbilder gegeben, sondern eben durch die Propheten und Sibyllen, die sich nach dem dritten Paar, Cumaea und Ezechiel, plötzlich verändern. Diese beiden aber mit der Erschaffung Evas bezeichnen die Mitte der Kapelle, über welche Michelangelo in Wirklichkeit etwas hinausging, um die ganze Kompositionsreihe noch mit in die erste Hälfte hineinzunehmen.

Für diesen grossen ersten Teil der Arbeit wird er aber, zunächst wenigstens in Umrissen, den ganzen architektonischen Rahmen entworfen haben, und so beobachten wir denn auch in der Komposition der Nischen, Gewölbekappen und Gesimse keine wesentlichen Unterschiede. Wenn man rechts allerdings das Auge von der Delphica zur Cumaea schweifen lässt, so sehen wir, wie die Schrifttafeln allmählich tiefer gerückt werden, wodurch sich die Nischen, wenn auch nur unwesentlich, vergrössern. Wie wenig beabsichtigt aber hier das allmähliche sich Steigern der Verhältnisse war, beweist der Umstand, dass die Proportionen der Körperformen des Daniel weit grössere sind, als die der Libica, und dass gegenüber beim Ezechiel die Schrifttafel höhergerückt ist als beim Joel[2]). Auch an dem Karyatidenpaar an den Pilastern der Nischen bemerkt man im Fortgang der Arbeit nur eine ganz allmähliche Belebung der anfangs rein als architektonische Glieder aufgefassten Putten. Noch in der ganzen Reihe zwischen Delphica und Cumaea erscheinen sie auffallend gesetzt und ruhig, während sie gegenüber schon bei der Erythraea anfangen, sich zu balgen, beim Ezechiel aber wieder ganz gehorsam, wenn auch etwas unwillig, ihre Pflicht erfüllen. Ebenso liegen auch die bronzefarbenen nackten Männer, welche Michelangelo den römischen Triumphbögen entliehen und über den Gewölbekappen angebracht hat, noch überall in beschaulicher Ruhe wie antike Flussgötter da, und die jugendlichen Atlanten[3]) auf den Sockeln haben noch niemals ganz ihre doppelte Aufgabe vergessen, die Bronzemedaillons zu halten und die Fruchtguirlanden zu tragen. Allerdings sind sie anfangs noch wie die Karyatidenpaare mehr als ornamentale Glieder der Architektur gedacht

Man mag sich aber auch erinnern, dass Krankheit und Sorgen jeder Art den greisen Papst nach seiner Heimkehr bedrängten. Wie hätte er in den wenigen Wochen bis zum 14. August nicht ruhig die Aufdeckung abwarten sollen!

[1]) Wölfflin im Repert. f. Kunstwissensch. XIII (1890) p. 264 ff.

[2]) Diese Beobachtung hat Wölfflin nicht gemacht, und darum nimmt er auch bei den Propheten und Sibyllen allmählich und mit Absicht gesteigerte Verhältnisse an, wie bei den Mittelbildern. Das ist aber nicht der Fall. Vielmehr tritt ein neuer, formgewaltigerer Stil in den Propheten und Sibyllen plötzlich hinter Cumaea und Ezechiel auf. Seine Genesis findet man aber in den letzten Mittelbildern. Wer sich überzeugen will, dass bei Propheten und Sibyllen die Stilwandlung keine allmähliche, sondern eine plötzliche ist, der betrachte die Reihe der Propheten und Sibyllen von dem kleinen Eingang aus zur Rechten des Hochaltars. Da sieht man wie nirgends sonst die gewaltige Verlängerung der Nische von Ezechiel bis zur Persica.

[3]) Den Ausdruck „Atlanten“ für diese Sklaven, Guirlandenträger oder Ignudi verdanke ich meinem Freunde Eugen Petersen; ich glaube, es ist der beste, welcher gefunden werden kann.

und daher gebundener in ihren symmetrisch sich entsprechenden Bewegungen. Dann aber ringen sie sich machtvoll los und überwinden die Schranken der Materie.

Plötzliche Wandlung des Stiles nach Cumaea und Ezechiel

Während in den Mittelbildern auch nach der Schöpfung Evas die Entwicklung einen ruhigen, wenn auch ins Mächtige und Erhabene sich steigernden Fortgang nimmt[1]), so tritt in den Einzelfiguren der Propheten und Sibyllen und dem architektonischen Gerüst, welches sie umgiebt, nach der Cumaea und dem Ezechiel eine fast gewaltsame Wandlung ein. Die Ignudi, welche wie Giebelfiguren bis dahin ruhig an den Gewölbekappen lagerten, erscheinen auf einmal in höchster Erregung. Sie sind plötzlich alle ins Übermenschliche gewachsen, heben die Gliedmassen empor und berühren mit ihren Köpfen die Decke, obwohl, wie an den plötzlich gleichfalls fast ums Doppelte vergrösserten Bukranien deutlich zu erkennen ist, die Gewölbekappen auf einmal lange nicht mehr so hoch hinaufreichen wie vordem.

Weniger auffallend und weniger gleichmässig durchgeführt tritt das Streben nach mannigfachen Lebensäusserungen bei den Karyatiden-Kindern in die Erscheinung, welche immer paarweise, ein Knabe und ein Mädchen zusammen, in das unbequeme Joch gespannt sind. Am deutlichsten drängt sich die Wandlung zwischen Cumaea und Libica auf, wo die Kinder auf einmal anfangen, unruhig zu werden und laut zu schreien. Und wenn sie gegenüber rechts und links von der uralten Persica auf einmal wieder ganz steif dastehen, so geschieht es wohl nur, weil sie sich die Köpfe mit Tüchern vermummt haben und jetzt mit schalkhaftem Mutwillen alte und gesetzte Leute vorstellen wollen. So verkörpern diese Kleinen in der erhabenen Kunst Michelangelos einen Zug, den man bei ihm gewiss nicht sucht, den Humor.

Vor allem aber vergleiche man die Cumaea mit Daniel und den Ezechiel mit der Persica, wenn man sich mit einem Blick die plötzliche Wandlung des Stiles Michelangelos ins Heroische vergegenwärtigen will. Schon die Behandlung der Nischen ist auf einmal eine völlig neue, und man erkennt jetzt das deutliche Bestreben, sie vor den Sehergestalten möglichst zurücktreten zu lassen. Die Fusschemel sind wenigstens einen halben Meter herabgerückt, und die Pilaster mit ihren Sockeln erscheinen jetzt weit schmäler, so dass die Nischen nicht nur länger, sondern auch breiter geworden sind. Trotzdem finden Propheten und Sibyllen keinen Raum mehr in ihnen. Sie bedecken mit ihren gewaltigen Körperformen jetzt zum Teil die bedeutend verkleinerten Sockel, deren Ecksäulchen überdies nicht mehr vergoldet sind wie bisher[2]). Ja, sie würden mit ihren Köpfen ans Gesims stossen, hockten sie nicht auf einmal

[1]) Nur die letzten vier Bronzemedaillons erscheinen nicht mehr wie sonst sorgfältig in Goldfarben ausgeführt, sondern so flüchtig und fragmentarisch behandelt, dass das Dargestellte auf dreien von ihnen nur mühsam erkannt wird. Das vierte Medaillon über der Persica ist überhaupt unausgeführt geblieben.

[2]) Ein bemerkenswertes Symptom, trotz der geringen Bedeutung, welche der Goldauftrag überhaupt in den Sixtina-Fresken hat. An den ersten Bronzemedaillons sehen wir ihn noch; im zweiten Teil der Wölbung verschwindet er fast ganz. Wenn Albertini den Goldschmuck der Decke durch Michelangelo besonders erwähnt (Mirabilia 13), so drängt sich die Frage auf, ob er wohl von den Gemälden Michelangelos überhaupt etwas gesehen hatte, als er schrieb.

vor den Nischen, während sie sich früher breit und behaglich in sie hineingesetzt hatten. Und während früher Pilaster und Gesims den monumentalen Rahmen bildeten für die herrlichen Gestalten, werden jetzt die Karyatidenpaare flüchtiger und in blasseren Farben ausgeführt und so absichtlich dem Auge entrückt, damit die architektonische Umgebung den geschlossenen Eindruck des riesenhaften Propheten-Geschlechtes nicht störe. Und dieser „Horror vacui", dies gewaltige Bestreben, die Dimensionen des beschränkten Raumes nach allen Richtungen hin auszudehnen, diese souveräne Meisterschaft über jeden Ausdruck und über jede Form setzt sich über Daniel und Persica hinaus bis zu den letzten Sibyllen und Propheten mit noch gesteigerten Accenten fort[1]).

Diese plötzliche Stilwandlung in den Propheten und Sibyllen berechtigt uns zunächst, die Angabe Condivis als bestätigt zu betrachten, und als die erste einheitliche Arbeitsleistung Michelangelos die Ausmalung des Gewölbes vom Eingang bis zur Mitte anzusehen. Es war also dieser Teil der Wölbung, welcher am 14. August 1511 feierlich enthüllt wurde, und zwar umschloss er in gleicher Weise Mittelbilder, Atlanten, Propheten und Sibyllen, kurz den ganzen gewaltigen Komplex von Zacharias an bis zur Cumaea und Ezechiel, mit Ausnahme der Lünetten und Gewölbekappen. Nun hatte aber Michelangelo alles dies nach seiner eigenen Aussage schon im Sommer 1510 vollendet und war im Begriff, die Gemälde aufzudecken und ein neues Gerüst aufzuschlagen, als Julius plötzlich am 17. August nach Bologna aufgebrochen war. Es drängt sich also die Frage auf, was ist vom Sommer 1510 bis zum Sommer 1511 geschehen? Michelangelo selbst behauptete allerdings in jenem Schreiben an Fattucci, fast die ganze Zeit bis zur Rückkehr des Papstes für seine Arbeiten verloren zu haben. Aber er gab doch zu, wenigstens nach seiner Rückkehr aus Bologna im Januar 1511 mit den Kartons für die Gewölbekappen und Lünetten begonnen zu haben.

Vollendung der ganzen Reihe der Mittelbilder vor dem 14. August 1511

Wie man sich nun auch abmühen mag, weitere Zeitbestimmungen aus den Schriftquellen oder den Gemälden selbst herauszulesen, zu völlig sicheren Resultaten wird man nicht gelangen können. Es ist aber wohl anzunehmen, dass Michelangelo, die Abwesenheit der Kurie benutzend, sofort sein Gerüst im Presbyterium aufgeschlagen hat, und dass in den vier Monaten vom August bis Dezember 1510 trotz vielfacher Unterbrechungen die noch fehlenden vier Mittelbilder mit den acht Atlanten gemalt wurden. Denn, wie gesagt, wenn auch die Verhältnisse sich steigern und die schöpferische Kraft Michelangelos sich immer machtvoller offenbart, alle diese Bilder am Scheitel der Wölbung wachsen organisch eins aus dem andern hervor, sie bezeichnen eine fortlaufende Entwicklungsreihe, in welcher wir nirgends die geringste Unterbrechung spüren, sondern überall dasselbe zielbewusste und erfolgreiche Streben nach Vollkommenheit.

Wahrscheinlich sind also diese Mittelbilder schnell hintereinander in kurzem Schaffensrausch entstanden und im engsten stilistischen Anschluss an die schon vollendeten Darstellungen der Schöpfung Evas und des Sündenfalls gemalt.

[1]) Ad. Goldschmidt (in den Sitzungsberichten der kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1897 p. 7) hat gleichfalls die Beobachtung gemacht, „dass die Bewegung der Figuren immer stärker in Kampf tritt mit den beschränkenden architektonischen Linien durch immer kräftigere Überschneidungen, durch immer grössere Asymmetrie und zuletzt durch den Versuch, die Malfläche aufzuheben durch die Perspektive".

Aber Michelangelo muss damals seine Arbeitsmethode geändert haben. Mehr und mehr begeistert und ergriffen von dem grossen Stoff, den er behandelte, und völlig beruhigt über die Wirkung, die das Ganze hervorbringen musste, drängte es ihn jetzt nur, die Schöpfungsgeschichte zu Ende zu führen, und die fehlenden Propheten und Sibyllen liess er zunächst beiseite. So konnte er sehr wohl in wenigen Monaten die vier überdies sehr einfachen Kompositionen mit den acht noch fehlenden Atlanten vollenden, um dann gleich nach seiner zweiten Rückkehr aus Bologna mit den Kartons für die Vorfahren Christi zu beginnen[1]). Berichtet doch Benvenuto Cellini, dass Michelangelo, wenn der schöpferische Genius über ihn gekommen war, an einem einzigen Tage vom Morgen bis zum Abend eine lebensgrosse nackte Figur in höchster Vollendung in Farben auszuführen vermochte, und dass er, selbst wenn er langsam arbeitete, auf eine Figur, gleichviel ob bekleidet oder nackt, niemals mehr Zeit gewandt habe als eine Woche[2]).

Die Mittelbilder der zweiten Hälfte waren also zweifelsohne gleichfalls schon fertig, als Michelangelo am 14. August 1511 den ersten Teil seiner Arbeit enthüllte; dass er sie damals schon mit aufgedeckt hat, ist wenig wahrscheinlich. Aber auch für die Kompositionen in den Lünetten und Bogenkappen waren schon einige Kartons entworfen in jener Periode der Mutlosigkeit und Erschlaffung, welche er erst nach der Heimkehr des Papstes nach Rom überwand. Es waren aber immer noch nach jener Vigilie des 15. August zwei Sibyllen, drei Propheten, die Kompositionen in den beiden Eckzwickeln am Altar und sämtliche Vorfahren Christi in Farben auszuführen, — gewiss noch eine ungeheure Aufgabe, die Michelangelo in wenig mehr als vierzehn Monaten gelöst hat.

In diesem zweiten Teil der Arbeit vollzieht sich nun endgültig die Wandlung im Stil des Meisters, die sich vor allem in den letzten zwei Jehovahbildern schon angekündigt hatte. Der Prozess bei den Mittelbildern aber war ein langsamer, durch die Forderungen der Perspektive bedingter gewesen, wenn man die ganze Reihe der Historien vom Eingang aus übersehen sollte. In den letzten Propheten und Sibyllen aber ist dieses Wachsen der Verhältnisse ins Ungeheure, dies Durchdringen der Materie mit Feuer und Geist, dieses Schalten mit Zeichnung und Farbe in nie geschauter Machtvollkommenheit nichts anderes als eine persönliche That der Befreiung, als das Endziel alles künstlerischen Strebens, über das hinaus es keine Entwicklung mehr giebt.

[1]) Dass Michelangelo gerade die Wintermonate zur Herstellung der Kartons benutzte, erklärt sich aus der Natur der Freskomalerei, die mit sicherem Erfolg nur in den Sommer- und Herbstmonaten ausgeführt werden kann, weil im Winter der nasse Kalkbewurf schlecht und langsam trocknet. Aus diesem Grunde wird Michelangelo aber auch die Monate August bis Dezember 1510 nicht für seine Freskomalerei preisgegeben haben.

[2]) Discorsi sopra l'arte del disegno in den Trattati dell'oreficeria e della scultura ed. Carlo Milanesi Firenze 1857 p. 218: Ancora si è visto e vede, che un pittore valente uomo come era il detto Michelagnolo conduceva uno ignudo grande quanto il vivo di pittura con tutti quelli studi e quelle virtù che in esso poteva operare. Il più tempo che e' vi mettessi si era una settimana che molte volte io viddi dalla mattina alla sera aver fatto uno ignudo finito con tutta quella diligenzia che promette l'arte. Die Atlanten der Sixtina sind, wie die von mir teilweise aus nächster Nähe untersuchten Maueransätze erkennen lassen, in je drei bis vier Tagen ausgeführt, Propheten und Sibyllen in je sieben bis acht Tagen.

Als er die Schöpfung Adams malte, wandte sich der Blick des Meisters noch einmal zurück auf das, was andere vor ihm gemalt und gemeisselt hatten, und auch da nur, um alles dagewesene weit hinter sich zurück zu lassen; in den folgenden Jehovahbildern aber und den letzten Propheten und Sibyllen ist er ganz Gesetzgeber und Prophet. Diese Schöpfungen bezeichnen in ihrer lichtvollen Schönheit die reinste und höchste Vollendung aller Kunst und sind als solche schon von den Zeitgenossen gepriesen worden.

Aber als habe das furchtlose Eindringen in die Schöpfergeheimnisse Gottes, diese Zwiesprache mit dem ewigen Geist, der das All durchdringt, sein Auge umdüstert und sein Herz beschwert, — um die letzten Bilder dieser grossen Zeit ist ein Schleier düsterer Melancholie gewoben. Die Persica und noch viel mehr der Jeremias tragen den Stempel ihres Schöpfers an der Stirn, der seine Tage in Arbeit und Mühsal und seine Nächte oft in Schmerzen und Thränen verbrachte[1]).

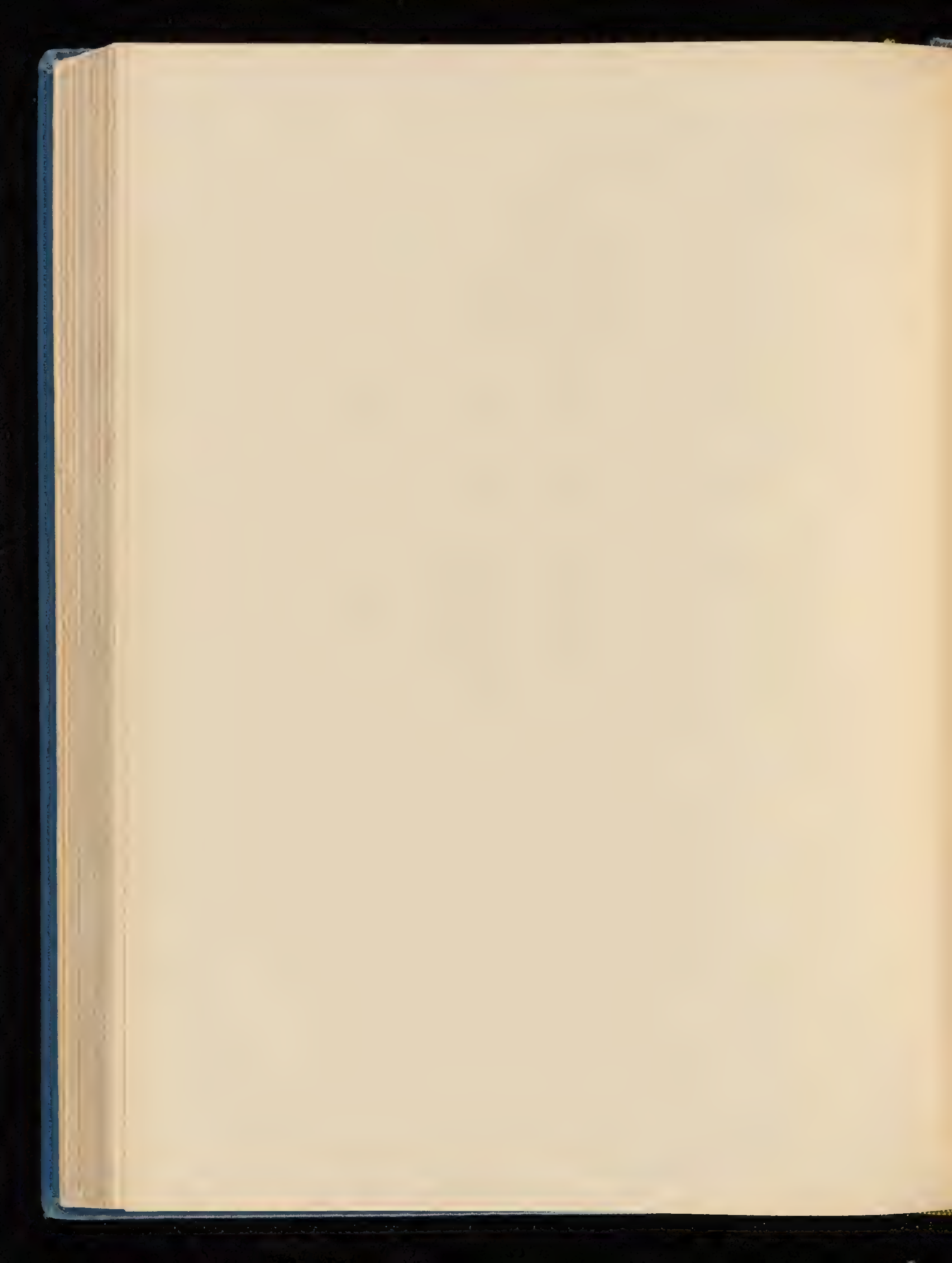
Ob auch der Welt die Sonne nicht mehr scheine,
Ich fühle heiss im Dunklen ihren Strahl;
Was jeden Andren freut, wird mir zur Qual,
Am Boden lieg' ich, jamm're laut und weine

schreibt er selbst in dem tiefempfundenen Fragment eines Sonetts, das er zwischen einige Aktstudien auf ein Blatt geworfen hat, welches das British Museum bewahrt[2]). Und die trübe Stimmung setzt sich fort in den Vorfahren Christi, die auch in den Farben düsterer erscheinen als die Deckengemälde und in der Technik flüchtiger. Wenigstens an den später gemalten Gruppen lässt sich die Eile nicht verkennen, in der sie entstanden sind, und man kann in diesen ernsten, schmerzgequälten Gestalten schon ein Bild der Zukunft sehen und in den Vorfahren Christi auch in künstlerischer Hinsicht die Vorfahren des Weltenrichters an der Altarwand der Kapelle erkennen.

[1]) „Prostrato in terra mi lamento e piango!"
[2]) Guasti 279. Frey 16, XXII. Übersetzung bei W. Robert-Tornow p. 141.

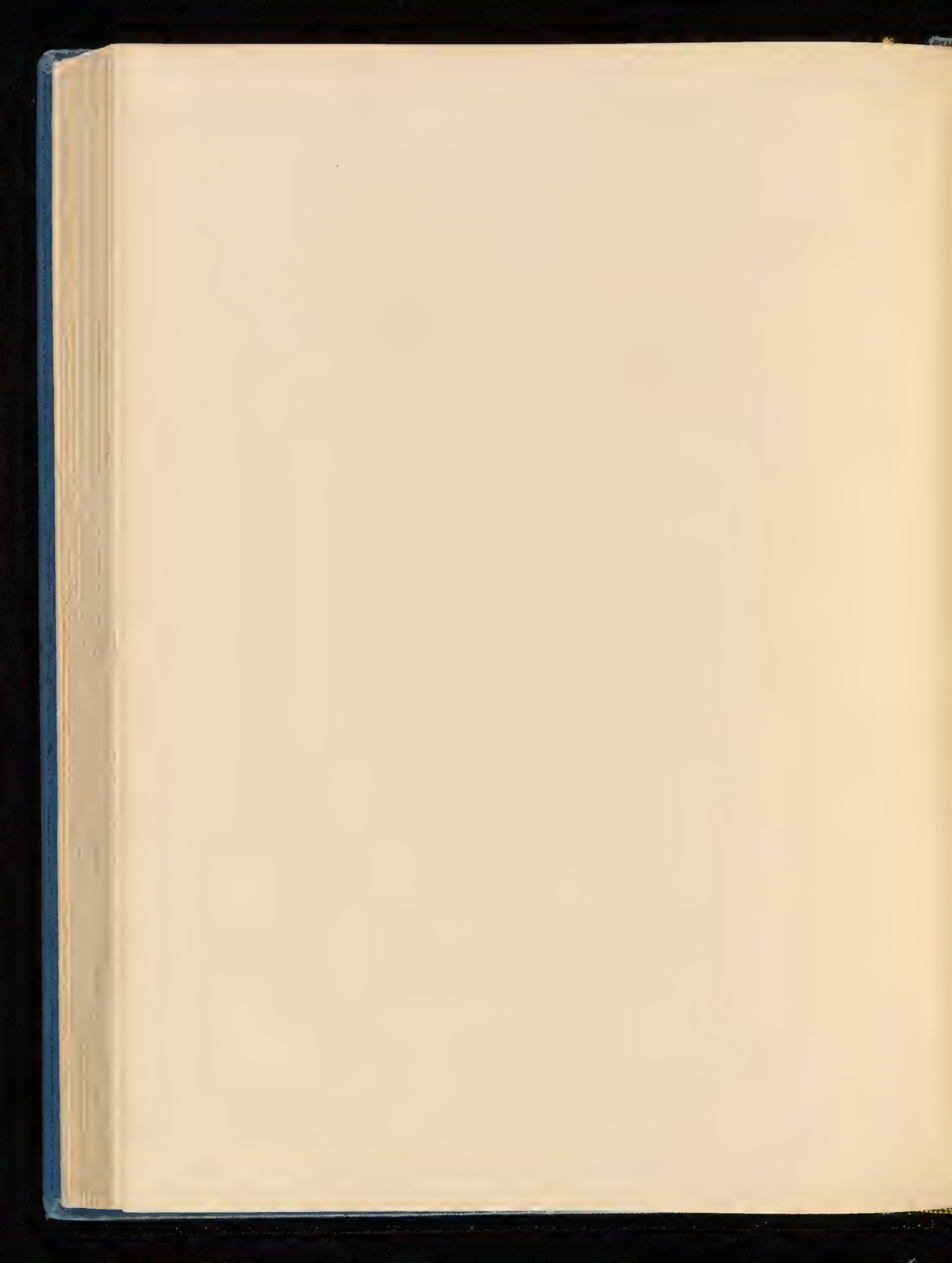


ORNAMENTALES MOTIV AUS DEM CHORGESTÜHL VON SAN FRANCESCO IN ASSISI



ABSCHNITT V

DER MENSCH ALS DEKORATIVES ELEMENT DER DECKENMALEREI



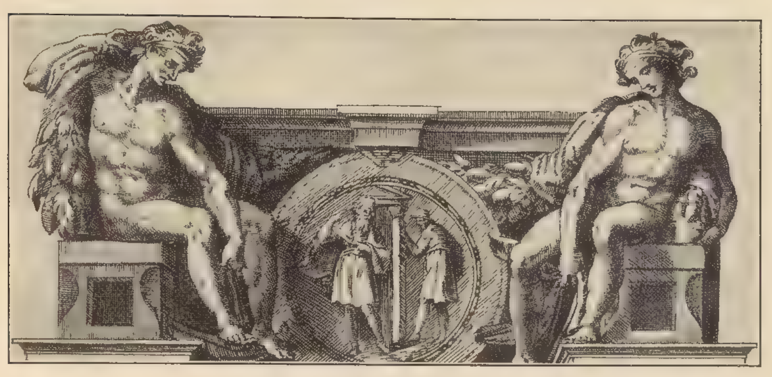


Abb. 86 DAS ATLANTENPAAR ÜBER DER DELPHICA
Nach einem Stich von Cherubino Alberti

KAPITEL I • MICHELANGELOS VERHÄLTNIS ZUR ANTIKE

„Wer die Decke der Sixtinischen Kapelle gesehen hat, kennt den ganzen Michelangelo.“ Mit diesen Worten hat Anton Springer einmal aufs treffendste die Stellung bezeichnet, welche das monumentalste Denkmal moderner Malerei im Lebenswerk seines Meisters behauptet. Es ist in der That, als habe Michelangelo in diesem Bilderkreis nicht nur seine ganze künstlerische Vergangenheit zusammengefasst und hier die unendliche Fülle von Erfahrungen arbeitsreicher Jugend- und Mannesjahre ausgebreitet, auch seine glorreiche Zukunft spiegelt sich prophetisch in den Gestalten der Sixtina-Decke wieder. Denn nicht nur als Maler wollte er im vatikanischen Palastheiligtum die Palme vor allen seinen Rivalen erringen; es lag ihm noch weit mehr daran, hier auch vor aller Welt zu zeigen, dass die Bildhauerwerkstatt seine eigentliche Heimat war. Darum liess er sich auch nicht mehr genügen an der christlichen Offenbarung; darum griff seine Phantasie hinüber in die glänzende Gestaltenwelt antiken Heidentums, die ihm von Jugend an vertraut gewesen war. Und so ist es gekommen, dass sich in dieser Andachtsstätte, die das Haupt der Kirche selbst an allen hohen Feiertagen betrat, dass sich in diesem ehrwürdigsten Heiligtum des Stellvertreters Christi die heitere Schönheit antiker Kunst und Weltanschauung siegreich neben dem erhabenen Ernst alttestamentlicher Dogmen behauptet hat. Aber was würden die grossen Ahnen des Rovere-Papstes auf der Cathedra Petri zu solcher Verherrlichung des Fleisches in ihrem Palastheiligtum gesagt haben? Welch ein Urteil war von der Zukunft über diese Gemälde zu erwarten? Der strenge Hadrian VI., derselbe, der die Statuen der heidnischen Götter in den Belvedere einschloss, hat dem Zorn aller derer Ausdruck gegeben, die in der Deckenmalerei Michelangelos eine Profanation des Heiligen erblickten. Er nannte die Kapelle ein Badezimmer für Nackte und sprach die Absicht aus, sie niederreissen zu lassen[1]).

Seltsam genug und einzig in ihrer Art sind die Bedingungen gewesen,

[1]) Vasari im Leben des Antonio da Sangallo. Milanesi V, 456.

Atlanten, Putten und Karyatiden als dekorative Elemente

aus denen heraus sich Michelangelos Meisterwerk so einheitlich und doch so zwiespältig gestaltet hat. Liebe und Hass haben in gleicher Weise Teil daran gehabt, und der Wille eines Herrschers, der nur zu befehlen, aber nicht zu beschränken verstand, hat ihnen freien Lauf gelassen. Sonst waren den Blicken der Andächtigen im Gotteshause nur Bilder von Heiligen und Historien aus Bibel und Legende gezeigt worden; nur selten waren überhaupt, wie in Signorellis Kapelle in Orvieto und Donatellos Kanzel-Reliefs in S. Lorenzo zu Florenz, nackte Figuren dargestellt oder antike Fabelwesen in kleinen Verhältnissen als Ornament verwandt worden. Hier sieht man, als Karyatiden gepaart, lärmende, lustige Kinder sich tummeln, die selbst ihre Flügelpaare abgestreift haben. Mächtige nackte Gestalten von Männern und Weibern lagern sich, antiken Flussgöttern vergleichbar, wie Giebelfiguren über den Gewölbekappen, und mitten zwischen den Bildern Jehovahs und seiner Propheten thronen auf hohen Postamenten zwanzig herrliche Jünglinge, alle in unverhüllter männlicher Schönheit sich dem Auge offenbarend. Diese Atlanten mit den Knaben, welche unter den Propheten und Sibyllen die Schrifttafeln tragen, bilden das eigentlich dekorative Element in den Deckengemälden — eine Dekoration, wie sie Michelangelo beliebte. Er wies beharrlich die Versuchung zurück, sich die ungeheure Last der Aufgabe durch flüchtig und schnell entworfene Ornamentik zu erleichtern; er wollte den Feinden beweisen, dass er seine Aufgabe anders auffasste, als es Pinturicchio im Appartamento Borgia gethan, dass es für ihn, den man zum Dekorateur hatte erniedrigen wollen, nur ein einziges Problem gab in aller seiner Kunst. Und dies Problem war der Mensch, und diesem Problem ging er nach, welche Aufgabe ihm auch zugemutet wurde.

Reminiscenzen an das Julius-Denkmal

Sowohl die Putten an den Stirnflächen der Pilaster als auch die namenlosen Wesen, die über den Gewölbekappen lagern, sind durch Marmor- und Bronzefarben als rein dekorative Elemente bezeichnet. Nur die zwanzig Athletengestalten auf ihren Postamenten sind Geschöpfe von Fleisch und Blut wie Jehovah selbst und seine ersten Menschen. Sie scheinen zwar anfangs mit der niederen Aufgabe betraut, Medaillons zu halten und Guirlanden zu tragen, aber Michelangelo gab sich nicht die geringste Mühe zu verhehlen, wie wenig ernst es ihm selbst mit dieser Absicht war. Die Funktionen dieser Göttersöhne geben sich von Anfang an nur als Mittel kund, die elastische Schönheit und Kraft ihrer Körper zu enthüllen, sie drängen sich kühn mit ihren Köpfen und Armen in die Historienbilder ein und scheuen sich nicht, den Schöpfer selbst und den strafenden Engel im Paradiese mit Händen und Armen zu berühren. Ja, man spürt es je länger desto mehr, wie gern die Phantasie des Meisters bei diesen herrlichen Gebilden verweilte, diesen Kindern seines Zorns und seiner Liebe. Sind sie nicht die Trümmer des Julius-Denkmals, die er mit trotzigen Prometheus-Händen über die Decke der Sixtina ausgestreut hat? Sind sie nicht demselben Stamm entsprossen wie jene Jünglinge und Männer, die an dem grossen Papstdenkmal die Sieges- und Ruhmesthaten des Toten in marmornen Gleichnissen verherrlichen sollten, Zeugen einer Welt, aus welcher sich der Meister blutenden Herzens losgerissen hatte, als man den Bildhauer Maler werden hiess und an die Decke der Sixtina bannte? Ja, sie bedeuten noch mehr. Sie verkörpern in ihrer strahlenden Jugendschönheit die eigene Jugend

Michelangelos, seine künstlerische Herkunft und Vergangenheit, die Schönheitsideale, die er sich am Hofe des Magnifico gebildet hatte, und die er auch in der Palastkapelle eines Papstes nicht verleugnen und vergessen konnte.

Bertoldo di Giovanni

Als der alte Bertoldo, der letzte Schüler Donatellos und der Lehrmeister der heranwachsenden Bildhauer in den Medici-Gärten bei San Marco, im Dezember 1491 gestorben war, zählte Michelangelo erst sechzehn Jahre. Wenige Monate später war auch Lorenzo de' Medici dahingegangen, und damit war die sorglose Zeit der wenigen Lehrjahre vorüber, die der Sohn Ludovico Buonarrotis am glänzenden Hofe des Magnifico verbracht hatte. Fragen wir Vasari und Condivi, in welche Gedankenkreise Michelangelo als Schüler Bertoldos und als bevorzugter Alumnus des Lorenzo de' Medici eingeführt worden ist, so lautet die Antwort: in die Antike. Wir hören, dass ihm der Magnifico selbst die Schätze seines Antiquitäten-Kabinettes öffnete, dass Angelo Poliziano ihm stoffliche Anregungen für seine Kompositionen gab[1]; wir kennen die Kunstideale Bertoldos, der den Inhalt seiner Bronzebildwerke fast ausschliesslich der Antike entlehnt hat[2].

Antike Vorwürfe in den Jugendwerken Michelangelos

Schon die grosse Jugend Michelangelos rechtfertigt die Annahme, dass er am Hofe des Medicäers noch wenig schöpferisch thätig gewesen ist: nur die Faunmaske und die Kentaurenschlacht sind uns litterarisch als Arbeiten jener Zeit überliefert worden. Das Exemplar der ersteren, welches im Bargello bewahrt wird, ist nur eine Kopie; die Kentaurenschlacht dagegen ist niemals in fremde Hände geraten und gehört noch heute zu dem kostbarsten Besitz der Casa Buonarroti[3]. Michelangelo selbst soll noch in späteren Lebensjahren dies Relief so hoch geschätzt haben, dass er bei seinem Anblick bedauerte, jemals den Meissel mit dem Pinsel vertauscht zu haben[4]. Zu diesen Werken frühester Jugend gesellt sich noch das kleine Marmorrelief des Apollo und Marsyas, welches als einzige direkte und treue Kopie nach der Antike, die sich von Michelangelos Hand erhalten hat, ein besonderes Interesse besitzt[5].

[1]) Condivi ed. Frey p. 26.

[2]) Vgl. W. Bode, Bertoldo di Giovanni und seine Bronzebildwerke im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlung. XVI (1895) p. 143.

[3]) Strzygowski (Studien zu Michelangelos Jugendentwicklung im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlung. XII, 207) erklärt nach Hygins Fabeln (ed. Schmidt, Jena 1872, p. 66, XXXIII) die Mittelfigur, die bis dahin als Mensch gefasst wurde, für den Kentauren Eurytion, den jugendlichen Angreifer unten links im Vordergrunde mit dem Felsblock in der Rechten für Herkules, die Frau im Vordergrunde rechts, um welche ein Mensch und ein Kentaur kämpfen, für Deianira. Er führt als Hauptgesichtspunkt für seine überzeugende Erklärung an, dass regelmässig ein Mensch und ein Kentaur sich bekämpfen. Der Vorgang ist bei Hygin wie folgt sehr kurz erzählt: Hercules cum in hospitium ad Dexamenum regem venisset eiusque filiam Deianiram devirginasset fidemque dedisset se eam uxorem ducturum, post discessum eius Eurytion Ixionis et Nubis filius centaurus petit Deianiram uxorem. cuius pater vim timens pollicitus est se daturum. die constituto venit cum fratribus ad nuptias. Hercules intervenit et Centaurum interfecit, suam speratam abduxit.

[4]) Condivi ed. Frey p. 28.

[5]) Vgl. Bode im Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsammlung. XII, 167. Dass Michelangelo auch in den antiken Grabkammern Etruriens Studien gemacht hat, wurde von E. Petersen (Zeitschr. f. b. K. IX. 1898 p. 294) nachgewiesen. Aus denselben Gedankenkreisen stammen auch wohl die Masken, die uns in der Kunst Buonarrotis so oft begegnen.

Die Madonna an der Treppe, das Holzkruzifix für den Prior von Santo Spirito und die Arbeiten am Schrein des heiligen Dominicus in Bologna zeigen allerdings, dass die Kunst des jungen Buonarroti auch schon früh in religiösen Vorstellungen heimisch war. Aber das erste Werk, welches er nach dem Tode des Magnifico in Angriff nahm, war ein überlebensgrosser Herakles[1]), und wiederum ein kleines, der Antike nachgebildetes Werk machte ihn zuerst in Rom berühmt. Ein schlafender Liebesgott, den Michelangelo eben erst zwanzigjährig in Florenz gearbeitet hatte, war dem Kardinal Raffaello Riario ohne Vorwissen des Künstlers als Antike verkauft worden[2]). Der Betrug wurde entdeckt und die Statue von dem erzürnten Kirchenfürsten zurückgegeben, aber Michelangelo wurde trotzdem veranlasst, nach Rom zu gehen. In einem Brief an seinen Gönner, Lorenzo di Pier Francesco de'Medici, vom 2. Juli 1496 hat der junge Buonarroti selbst wenige Tage nach seiner Ankunft den ersten Besuch im Palast der Cancelleria beschrieben, wo ihm der Kardinal seine Antiquitäten zeigen liess und dann sein Gutachten forderte[3]). Die Hoffnung auf einen Auftrag allerdings erfüllte sich nicht, wohl aber fand Michelangelo in dem römischen Edelmann Jacopo Galli einen unerwarteten Freund, der nacheinander zwei Statuen bestellte, einen Bacchus und einen Cupido, welche Aldrovandi, der zuverlässige Führer durch die Antiken Roms, noch im Jahre 1550 beisammen im Palast der Galli sah[4]). Der trunkene Bacchus, heute im Bargello zu Florenz, ist gewiss kein Götterbild im Geist der Antike, und in seiner rein menschlichen Auffassung als eines vom Wein berauschten Jünglings lässt er sofort erkennen, dass die Individualität seines Schöpfers stärker war als jede Tradition. Aber er zeigt uns doch, wie der auf einem Felsstück hockende Cupido in South-Kensington [Abb. 87], dass Michelangelos Phantasie in jenen Jahren vollständig mit antiken Schönheitsidealen erfüllt war. Dass der Cupido mit dem von Aldrovandi erwähnten Liebesgott identisch sei, ist wohl mit Recht bestritten worden[5]), jedenfalls aber ist diese Statue ein eigenhändiges Werk des Meisters, das in seiner Formengebung einem Atlanten der Sixtina nahe steht.

[1]) Condivi ed. Pemsel p. 30, Anm. 1.

[2]) Vgl. zur überreichen Litteratur dieses Cupido Konrad Lange, Der schlafende Amor des Michelangelo, Leipzig 1898, und die Studie von Fabriczy in der Zeitschrift f. b. Kunst 1899 X, 306.

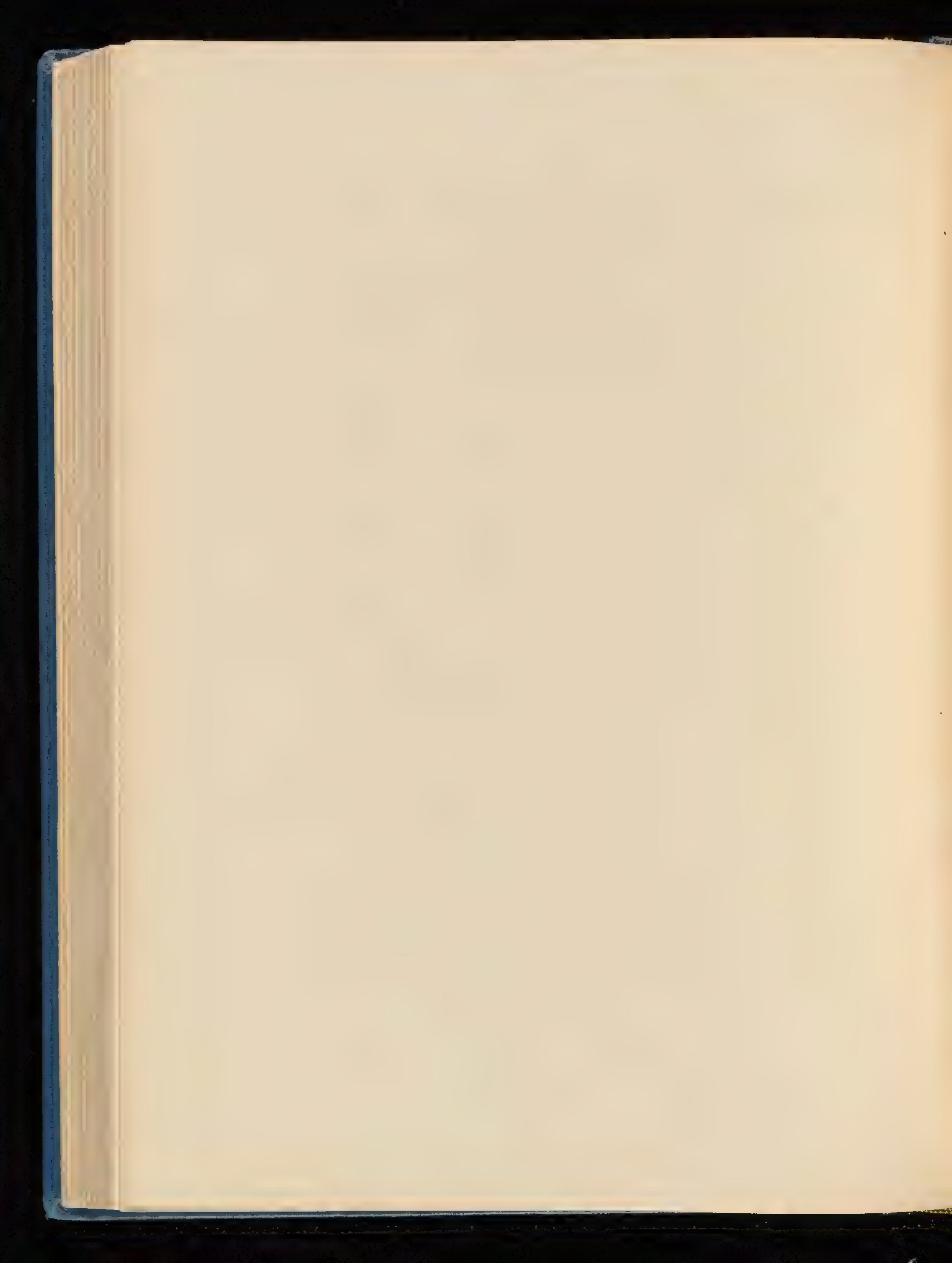
[3]) Milanesi, Lettere p. 375 n. CCCXLII.

[4]) Le statue di Roma, als Anhang des Buches von Lucio Mauro, Le antichità de la città di Roma Venezia MDLVI p. 172 u. 73. Bocchi (Le bellezze della città di Firenze 1677 p. 103) sah dann schon den Bacchus in der Galerie des Grossherzogs von Toscana und beschreibt ihn eingehend. Die Römer stellten diesen Bacchus dem Francisco de Hollanda im Jahre 1538 als Wunderwerk der Antike vor. Er bewunderte zwar die Schönheit, erkannte aber die moderne Arbeit. Vgl. Francisco de Hollanda ed. Vasconcellos p. 193. Über die Erwerbung einer vollständig verschollenen Bacchusstatue Michelangelos durch Friedrich den Grossen vgl. Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung. XIII (1892), p. 207.

[5]) Vgl. die Ausführungen von Ad. Michaelis in der Zeitschrift f. b. Kunst (1878) XIII, 158. Wickhoff (Die Antike im Bildungsgange Michelangelos in den Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschg. 1882 III, 424) hält an der Identität der Statue in South-Kensington mit der von Aldrovandi beschriebenen fest. Wölfflin (Die Jugendwerke des Michelangelo p. 30) schliesst sich der Meinung von Michaelis an und lässt den Cupido als litterarisch beglaubigtes Werk Michelangelos fallen. Vgl. auch J. Springer, Ein Skizzenbuch von Marten Heemskerk im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. (1884) V, p. 330.



Abb. 87 CUPIDO VON MICHELANGELO IM SOUTH-KENSINGTON-MUSEUM IN LONDON



Die monumentalen Aufträge, mit denen Michelangelo in ununterbrochener Folge von dem Rovere-Papst und seinen Nachfolgern betraut wurde, liessen ihm schon früh für kleinere Aufträge von Privatpersonen wenig Zeit. Dass er aber immer wieder auf die Antike zurückgriff, wenn er seine Aufgaben selber wählen konnte, beweisen die Apollo-Statue für Baccio Valori[1]), das Ledabild für den Herzog von Ferrara[2]) und die Zeichnungen für Tommaso Cavalieri. Wie hätte auf dem römischen Boden, der gerade damals seine herrlichsten Schätze hergab, die Begeisterung des jungen Florentiners für antike Kunst nicht reichlichste Nahrung finden sollen? Das Julius-Denkmal würde der Parthenon moderner Kunst geworden sein, und die zerstörten Schönheitsideale der Hellenen würden hier neue Gestalt gewonnen haben.

Da wurde plötzlich dem überquellenden Strom der Schöpfungsgedanken des neuen Phidias ein lautes Halt geboten. Dem Bildhauer, der sich noch niemals an einen grösseren biblischen Gegenstand gewagt hatte, dem die griechischen Götter vertrauter waren als die christlichen Heiligen, wurde auf einmal die seltsame Aufgabe zugemutet, die Decke der päpstlichen Palastkapelle in würdiger Weise mit Gemälden zu schmücken. Aber so unwillkommen ihm der Auftrag sein mochte, so ferne er den Gedankenkreisen stand, die er verkörpern sollte, so wenig vertraut ihm selbst die Technik war, — es ist erstaunlich, zu sehen, wie sich der Meister, wenn auch widerwillig und vielleicht unbewusst, zum Diener höherer Gesetze machte, wie er eine mühelose Lösung der Aufgabe streng zurückwies und sich mit eigener Hand das schwerste Joch auf seine Schultern legte.

Aber seine künstlerische Vergangenheit konnte er darum nicht verleugnen, er konnte nicht ohne weiteres ein Lebensideal zur Seite legen, um einem anderen zu dienen. Langsam nur lösen sich in menschlicher Entwicklung die Fäden, knüpfen sich neue Ideenverbindungen an. Es ist oft, als habe man ein Buch von fesselndem Inhalt gelesen und dann zur Seite gelegt, um etwas anderes zu beginnen. Aber man nimmt es immer wieder in die Hand und sucht die altbekannten Stellen auf. So wirkten auch bei Michelangelo die Jugendeindrücke mächtig fort, als er, an des Lebensweges Mitte angelangt, sein grösstes Lebenswerk begann.

Michelangelos Autorität als Kenner der Antike

Wie reich auch die Wandlungen gewesen sein mögen, die des Meisters Verhältnis zur Antike während seines langen Lebens erfahren hat, wie völlig auch in späteren Jahren seine Phantasie von christlichen Vorstellungen gefesselt worden ist, — stets hat er sich als begeisterter Verehrer des Altertums bekannt

[1]) Heute im Bargello zu Florenz. Eine unvollendete Apollo-Statuette Michelangelos, welche die Kunst des Meisters weit besser darstellen dürfte, als der zweifelhafte Giovannino, hat Bode in Rom entdeckt und dem Berliner Museum zum Geschenk gemacht. Vgl. Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. (1901) XXII, 88.

[2]) Vgl. über die Leda, die in drei Kopien in Venedig, London (Carton) und Dresden erhalten ist, die Studie von K. Woermann im Repert. f. Kunstwiss. VIII, 405 und Ad. Michaelis im Strassburger Festgruss an Anton Springer (1885). Ausserdem chronique des arts 1898 p. 282, wo eine Inventarnotiz aus dem Jahre 1691 veröffentlicht wird, in der es heisst, dass Anne d'Autriche, Königin von Frankreich, das Gemälde Michelangelos habe verbrennen lassen. Ausserdem existierte in der Sammlung des Königs noch eine Zeichnung desselben Gegenstandes von der Hand Michelangelos.

und auch als solcher bei den Zeitgenossen gegolten. Was Vasari[1]) im allgemeinen vom Verhältnis seiner Zeit zum Altertum sagt, wenn er die antiken Fragmente „jene Reliquien“ nennt, „die wir wie etwas Heiliges verehren“, das gilt von Michelangelo im besonderen. Wie die Medici in Florenz, so zeigten ihm auch die Päpste und Kirchenfürsten in Rom ihre Schätze und begehrten sein Urteil. In den Beschreibungen römischer Antiquitäten, welche Aldrovandi und Boissard[2]) um die Mitte des Cinquecento verfassten, wird Michelangelo stets als höchste Autorität gepriesen, und ein Lob aus seinem Munde scheint den Wert eines antiken Bildwerkes in den Augen der Zeitgenossen ins Unermessliche gesteigert zu haben. So wird von der Laokoongruppe, vom Torso des Belvedere, vom Pasquino[3]), von der Statue einer vermeintlichen Amazone[4]), vom Fragment eines Pferdes, das von einem Löwen angefallen wird[5]), gesagt, dass Michelangelo ihnen allen seine Bewunderung gezollt habe, und von einer Büste Vespasians heisst es einmal, sie sei so schön gewesen, dass selbst Michelangelo hingegangen sei, sie zu besehen[6]). Diese Marmorwerke haben sich noch bis heute erhalten und rechtfertigen durch ihre Schönheit die Bewunderung des grössten modernen Bildhauers. Seine Vorliebe für die Schöpfungen der spätgriechischen Kunst wird man allerdings vor seinen eigenen Bildwerken in Florenz und Rom ohne weiteres begreifen.

Michelangelo zugeschriebene Ergänzungen antiker Bildwerke

Zum Laokoon hatte Michelangelo von vorneherein eine besondere, man möchte sagen persönliche Beziehung, nachdem er bei der Auffindung der Statue in den Titusthermen zugegen gewesen war. Er soll auch auf besonderen Wunsch Clemens VII. Ergänzungsversuche gemacht haben, die er aber niemals anbringen liess, bis der Papst alle Statuen des Belvedere zu ergänzen befahl und dem Giovanni Montorsoli die Ausführung der Entwürfe Michelangelos übertrug[7]). Zahlreiche andere Ergänzungen antiker Bildwerke werden in öffentlichen und Privatgalerien dem grossen Buonarroti zugeschrieben[8]), der

[1]) Vollständig lautet die Stelle: Quelle reliquie di edifizi che noi come cosa santa onoriamo e come sole bellissime c'ingegniamo d'imitare. Vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock p. 10, Anm. 2.

[2]) Topographia Romae cum tabulis geographicis, imaginibus Antiquae et Novae Urbis etc. Francofurti MDCXXVII. Die erste Ausgabe des Werkes, welches in seinen Angaben über die Antiken Roms durchaus von Aldrovandi abhängig ist, erschien im Jahre 1597.

[3]) Aldrovandi p. 199: Qui è un Pasquino, che abbraccia un Antheo morto da una ferita: è un' opra molto lodata da Michel'Angelo. Vgl. Boissard I, p. 49.

[4]) Diese Statue einer unbekannten Göttin, die damals im Palast der Cesi stand, besitzt heute das Kapitolinische Museum (vgl. Helbig, Führer, zweite Aufl. I, p. 366). Aldrovandi p. 123 sagt von der Statue: la qual è stata da Michael Angelo lodata per la più bella cosa che sia in tutta Roma e il Re di Francia ne ha fatto più volte cavare ritratti e gli ha voluti in Francia. Vgl. auch Boissard I, 3.

[5]) Heute im Konservatorenpalast. Vgl. Aldrovandi p. 270, Boissard I, 24. Abbildung ohne die moderne Ergänzung siehe in den Römischen Mittheilg. (1891) VI, Taf. 1. Andere von Michelangelo bewunderte antike Fragmente nennt Aldrovandi a. a. O. p. 223 und p. 239. (Vgl. Boissard I, p. 13 und p. 23.)

[6]) Vgl. F. Gori, Archivio storico-artistico I, 166.

[7]) Vgl. Boissard III, p. 17. Vasari VI, 633 und Michaelis im Jahrb. d. Archäol. Inst. 1890 V, p. 30.

[8]) So im Hof des Palazzo Pitti die Ergänzung der Antaeusgruppe (H. Dütschke, Antike Bildwerke in Florenz II p. 19), im Louvre der Statue des Tiber, die damals noch im Belvedere stand (P. A. Maffei, Raccolta di statue antiche e moderne, Roma 1704, Tav. VI p. 8), im Kapito-

auch den Torso des Belvedere in einem kleinen, heute verloren gegangenen Wachsmodell wiederhergestellt haben soll[1]). Es scheint in der That, dass Michelangelo diesen Torso, der damals noch im Palast der Colonna bei SS. Apostoli aufgestellt war, mehr als alle Bildwerke der Alten in Rom bewundert hat. So soll er einmal vom Künstler dieses Torso behauptet haben, er hätte mehr vermocht als die Natur[2]), und er selbst habe von dieser geschändeten Reliquie des Altertums sein bestes Teil als Maler und als Bildhauer gelernt[3]).

Modell für den Torso des Belvedere

Bei dem vertrauten Verhältnis Michelangelos zum Leben und zur Kunst der Alten, bei den unendlich reichen stofflichen Anregungen, welche er der Antike verdankte, möchte man eine Fülle merkwürdiger Aufschlüsse auch auf die Frage erwarten, was er ihr formell entlehnt hat. Aber die Erwartungen werden enttäuscht. Wie früh hat sich Michelangelo vielmehr in seiner Formengebung von antiken Vorbildern freigemacht; wie wenig hat er es überhaupt nötig gehabt, bei anderen zu suchen, was er selbst in Überfülle besass! Wir besitzen überdies verschiedene Zeugnisse aus seinem eigenen Munde, in denen er sein Verhältnis zur Antike selbst aufs treffendste dargestellt hat. „Als er einmal", so berichtet Vasari[4]), „von einem Freunde gefragt wurde, was er von einem Künstler halte, der einige Meisterwerke der Antike in Marmor nachgebildet habe und sich rühme, die Alten weit übertroffen zu haben, lautete seine Antwort: Wer hinter anderen hergeht, kann sie niemals überflügeln, und wer selbst nichts Gutes erfinden kann, der wird auch die Schöpfungen anderer niemals mit Verstand benutzen." Noch charakteristischer für die Bewunderung, aber auch für die Zurückhaltung, die Michelangelo stets der Kunst der Alten gegenüber bewiesen hat, ist ein Ausspruch, den er als alter Mann vor Paul III. angesichts der Statuensammlung des Belvedere gethan haben soll[5]): „Diese Statuen", sagte er, „sind uns vom Altertum überkommen, nicht damit man sie

Warnung Michelangelos, die Antike sklavisch nachzuahmen

linischen Museum die Ergänzung des rechten Arms des sterbenden Galliers. Ernstere Erwägung verdient die Ergänzung des Bacchus mit einem Satyr in den Uffizien durch Michelangelo. Diese Entdeckung Bayersdorfers wurde, wie mir scheint, mit Unrecht von Wölfflin (Jugendwerke p. 74) in Frage gestellt. Vgl. Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. 1881 II, p. 76. Die Statue eines Flussgottes in der Sala della croce graeca im Vatican ist (Kopf und linke Hand) von einem Schüler Michelangelos ergänzt. Vgl. Michaelis im Jahrb. V, p. 31 u. Celio (1638) p. 135.

[1]) Mariette sah dies Modell in Florenz und preist seine Schönheit in seinen „Observations" zur Condivi-Ausgabe von Gori p. 76.

[2]) Vgl. Journal du voyage du Cavalier Bernin en France in der Gazette des Beaux Arts 1877 XV, 203.

[3]) Descrittione di Roma antica e moderna 1643 p. 562: „La quale fra tutte l'artificiose statue tiene il primo luogo, in honore della quale soleua l'eccellentissimo Michel'Angelo Buonarota dire, il suo principal studio sì di pittura, come di scultura hauer fatto sopra questa mal trattata statua." Die Legende, der „erblindete" Michelangelo habe den Torso „betastet, in seine Arme genommen und geküsst", erzählt Sandrat, Deutsche Akademie 1675 I, 2 cap. IV p. 33. Zur neueren Litteratur über den Torso vgl. die Studie von B. Sauer. Giessen 1894.

[4]) Ed. Milanesi VII, 280. Der Tadel Michelangelos bezog sich auf den eingebildeten Baccio Bandinelli.

[5]) Dieser Ausspruch ist nur von Boissard III p. 17 überliefert worden. Ein anderes, allerdings sehr allgemeines Urteil Michelangelos über antike Plastik führt Francisco de Hollanda an (ed. Vasconcellos p. 197), der einmal beiläufig bemerkt, er selbst und Michelangelo hätten der Antike um ihrer Strenge und eines gewissen Etwas willen den Vorzug vor den modernen Arbeiten gegeben.

nachahme, sondern damit sie von Jedermann bewundert würden. Und der Weise soll durch sie erkennen, dass ein göttlicher Funken auch in den Alten lebendig gewesen ist, diesen Meistern, die so vieles unternommen und mit soviel Kunst und Eifer vollendet haben, dass es scheint, sie hätten die Natur erreicht, ja sie zuweilen sogar übertroffen."

Also vor der sklavischen Nachahmung der Antike hat ihr grösster Verehrer in der Renaissance noch als gereifter Künstler ausdrücklich gewarnt. Wie können wir da erwarten, dass er selbst bei den Alten bewusst und absichtlich Anleihen gemacht hätte? Allerdings musste er in jüngeren Jahren der Antike weniger selbständig gegenüberstehen als später. Jedenfalls aber dürfen wir für dies ganze Künstlerleben Vasaris Urteil gelten lassen, welcher Michelangelos unvergleichliches Gedächtnis preist, der niemals eine Form vergass, die er geschaut, und der sie so zu benutzen und umzubilden verstand, dass sie eine Schöpfung seines eigenen Geistes wurde[1]).

[1]) Ed. Milanesi VII, 277.



Abb. 88 TAFELTRÄGER UNTER EZECHIEL NACH EINEM STICH VON GIORGIO GHISI



PUTTEN DES QUERCIA VOM GRABMAL DER ILARIA DEL CARETTO IM DOM ZU LUCCA

KAPITEL II • DIE ATLANTEN

Widmung des Michele Tramezzino an Michelangelo

Im Jahre 1549 gab der venezianische Verleger Michele Tramezzino Biondos da Forli „Roma trionfante" zum erstenmal in italienischer Übersetzung heraus und widmete den Band mit einer längeren Vorrede Michelangelo, durch dessen unsterbliche Werke die ewige Stadt noch einmal wieder ihre Vorherrschaft in der Welt erneuert habe[1]). Diese Widmung ist bezeichnend für das ungeheure Ansehen des Meisters, der um die Mitte des Cinquecento in ganz Italien als Repräsentant einer wiedererstandenen Kultur und Kunst verehrt wurde, welche die Herrlichkeit des Altertums nicht nur zu erreichen, sondern sogar zu übertreffen versprach. Vor allen anderen Ruhmestiteln Michelangelos wird hier die Kapelle Sixtus IV. aufgezählt, deren Fresken schon durch die Fülle der Figuren alle Gemälde der Alten weit hinter sich zurückliessen, nicht zu reden von der Meisterschaft in der Kunst der Zeichnung und des Kolorites: „Denn Ihr, Michelangelo, seid von allen denen, die der Antike nachgeeifert haben, allein so weit gelangt, dass es schwer ist, zu sagen, ob Eure Werke mehr den Antiken gleichen oder die Antiken Euren Werken[2])!"

Herkunft der Atlanten vom Juliusdenkmal

Mit diesen Worten ist das eigentümliche Verhältnis der Kunst Michelangelos zur Antike äusserst treffend schon von einem Zeitgenossen charakterisiert worden. Denn wenn man die glorreiche Schar der Atlanten in der Sixtinischen Kapelle betrachtet, in denen sich der Florentiner Bildhauer der Kunst der Griechen vielleicht am meisten ebenbürtig zeigt, so fühlt man immer wieder, dass Michelangelo hier etwas völlig Neues geschaffen hat und zugleich etwas längst Bekanntes ausspricht. Diese herrlichen Gebilde männlicher Jugendschönheit, welche wie griechische Götter auf ihren Postamenten thronen, ver-

[1]) Roma trionfante di Biondo da Forli. Tradotta pur hora per Lucio Fauno di latino in buona lingua volgare. In Venezia per Michiele Tramezzino nel MDXXXXVIIII. Die Widmung ist so einzigartig und merkwürdig, dass sie im Anhang II, 3 nach der Originalausgabe in extenso wiedergegeben wird.

[2]) Auch Vasari (IV, p. 14) spricht diese Behauptung mit klaren Worten aus: Il che medesimamente si può credere delle sue pitture; le quali, se per avventura ci fussero di quelle famosissime greche o romane da poterle a fronte a fronte paragonare, tanto resterebbono in maggior pregio e più onorate, quanto più appariscono le sue sculture superiori a tutte le antiche. Andere Zeitgenossen drückten sich ähnlich aus. Andrea Fulvio (De urbis antiquitatibus libri quinque ed. Romae 1545 p. 149) sagt: Et Syxti Basilicam, ubi stata celebrantur sacra pictura heroica, antiquae perquàm simillima, non visa adusque haec tempora decorauit. Lucius Faunus (ed. Sallengre I, 303) schreibt: Hic cella est insignis Michaelis Angeli opus cum antiquis nobilitate certans.

körpern dieselben Ideale einer reinen, von allem Individuellen und Zufälligen befreiten Menschlichkeit wie die Antike, mag auch die Formengebung eine andere sein. Diese Ignudi mit ihren Eichenlaubguirlanden und Bronzemedaillons möchte man sich ursprünglich als Statuenschmuck für das Julius-Denkmal entworfen vorstellen. Solche heldenhaft-heidnischen Herolde seiner Papstherrlichkeit hatte Julius vielleicht in einem älteren Plan sich um sein Grabmal scharen sehen, das sie rings mit Eichenlaub bekränzen sollten. Und diese ehernen Medaillons, auf denen heute alttestamentliche Königsgeschichten dargestellt sind, waren vielleicht einst bestimmt, am Caesarengrab des Papstes die Ruhmesthaten seines Lebens zu verkündigen[1]). Nun bildete der Meister die Schar der zwanzig edlen Jünglinge, die er einst in weissem Marmor zu vollenden gehofft hatte, in niedrigem Thon[2]) und liess sie dann in Farben ausgeführt zwischen den grossen Historien der Decke dieselben Funktionen verrichten, die er ihnen am Julius-Denkmal zugedacht.

Man kann die schnell und mächtig aufstrebende Entwicklung dieser Ignudi, edler und freier Jünglinge, die man mit Unrecht als Sklaven bezeichnet hat, schon weil sie fast alle mit Sieger- oder Königsbinden geschmückt sind[3]), deutlich vom Eingang der Kapelle bis zur Altarwand verfolgen. Sie sind stets zu vieren um die fünf kleineren Historienbilder der Mittelwölbung gruppiert und abseits und unabhängig vom Gestaltenheer der Decke erdacht und dargestellt. Sie könnten ganz fehlen, ohne dass man sie äusserlich vermissen würde, ja das Gesamtbild des Gewölbes würde ruhiger erscheinen, wenn die Postamente leer wären. Aber der wuchtige Ernst dieser gewaltigen Symphonie würde ohne den heiteren Jugendglanz dieser Jünglinge vielleicht zu erschütternd wirken. Man spürt es überall, wie sich die Phantasie des einsamen Mannes an diesen herrlichen Gestalten erwärmte, die Vasari nicht mit Unrecht als Repräsentanten des goldenen Zeitalters der Rovere-Herrschaft preist[4]). Das stolze Glücksgefühl eines Vaters, der eine Schar heldenhafter Söhne um sich gross werden sieht, mochte auf Augenblicke die Schaffensqual des Meisters lindern. Er konnte sich einbilden, an Modellen und Zeichnungen für das Julius-Denkmal zu arbeiten, als er sie entwarf.

Nur wenn man sich die glanzvolle Reihe der Atlanten als Bekrönungen der karyatidengeschmückten Pilaster vorstellt, welche die Nischen der Seher und Seherinnen einfassen, wird man ihre Funktionen und Daseinsbedingungen recht verstehen. Wir müssen sie uns alle, wie die Statuen auf den kapitolinischen Museen, in freier Luft und Sonne denken, aber nicht flach und auf

[1]) Condivi ed. Frey p. 68.

[2]) Vasari I, 177: Di questa specie non fu mai pittore o disegnatore che facesse meglio che s'abbia fatto il nostro Michelagnolo Buonarroti; ed ancora nessuno meglio gli poteva fare, avendo egli divinamente fatto le figure di rilievo. Egli prima di terra o di cera ha per questo uso fatti i modelli; e da quegli, che più del vivo restano fermi, ha cavato i contorni, i lumi e l'ombre.

[3]) Eine ähnliche Binde unter den krausen Locken trägt auch der Christusknabe in Michelangelos heiliger Familie in den Uffizien, und hier erscheinen im Hintergrunde auch die Vorläufer der Ignudi, die in dieser Darstellung der heiligen Familie noch weit weniger Daseinsberechtigung haben, als zwischen den Historienbildern in der Sixtinischen Kapelle.

[4]) Ed. Milanesi VII, 180.



Abb. 90 KOPF DES ATLANTEN LINKS ÜBER JOEL

den schmalen Postamenten mühsam ihren Platz behauptend, an die Decke der Sixtina gemalt[1]).

Zu vieren hat Michelangelo, wie gesagt, den äusseren Umständen sich anbequemend, jede Gruppe der Atlanten um eins der kleineren fünf Mittelbilder komponiert und diese vier auch gleichzeitig gemalt; thatsächlich haben die Ignudi aber mit den Mittelbildern nichts zu thun und sind ausschliesslich als Bekrönung der Seher-Nischen gedacht. Will man sie daher örtlich bezeichnen, so sollte es stets im Zusammenhange mit den Propheten oder Sibyllen geschehen, deren Thron sie schmücken.

Das Atlantenpaar über Joel Tafel III

Das Paar über Joel ist zweifelsohne zuerst entstanden und zeigt ein gewisses architektonisches Ebenmass und einen Kontrapost in jeder Bewegung und Linie[2]). Das Kompositionsmotiv ist äusserst klar und einfach erfunden, und die Ignudi erscheinen von ihrer Doppelaufgabe noch vollständig erfüllt[3]). Die riesige Eichenlaubguirlande fällt über Arme und Schultern der Knaben in schöner Bogenlinie hinter das Medaillon herab, und ihre ganze Aufmerksamkeit richtet sich darauf, die oberen, um das Laubwerk geschlungenen Bänder des Medaillons mit den Händen straff zu halten und die unteren mit den Füssen gleichfalls anzuziehen. Dabei gewinnt man den Eindruck, als würden sie durch das riesige Laubgewinde fast von ihren Plätzen verdrängt, und so stemmen sie sich mit den freien Händen und Füssen gegen den Sockel und seine Basis an. Die von kurzen, flatternden Locken umrahmten Köpfe sind gleichmässig gesenkt, und auf beiden Gesichtern ruht ein stiller, träumerischer Ernst, der nichts von einer körperlichen Anstrengung ahnen lässt. Die strenge Behandlung des Nackten an den gebräunten, sehnigen Jünglingskörpern erinnert noch an das Vorbild des Quattrocento, nach dem Michelangelo diese ganze Bilderreihe, wenigstens dem äusseren Schema nach, entworfen hat.

Relief des Palladionraubes im Palazzo Riccardi in Florenz

Im Hof des Palazzo Riccardi hatte ein Schüler Donatellos eine Reihe antiker Gemmen aus dem Besitz der Medici in Marmor nachgebildet und unter diesen auch einen Diomed dargestellt, der nach dem Raub des Palladion aus Troja von der Mauer auf den bekränzten Altar Apollos hinabgesprungen ist[4]) [Abb. 92]. Diesem Rundrelief, nach dem sich in der Casa Buonarroti noch

[1]) Das Experiment, ähnliche Atlanten in Bronze auszuführen, ist von B. Ammanati in seinem Brunnen auf der Piazza della Signoria in Florenz versucht worden.

[2]) Beide Atlanten sind wie fast alle anderen Figuren der Decke mit einer durchsichtigen Mischung von Firnis und Eiweiss übermalt. Daher der Bronzeton des Fleisches, das dunkle Grün der Guirlanden, die tiefblauen Bänder. Dieser, wie man annehmen muss, später aufgetragene Firnis hat die Farbe vor Zersetzung und Eindringen von Staub und Rauch geschützt. Der Atlant links über Joel [Abb. 91] wurde, wie ich an den Maueransätzen aus nächster Nähe konstatieren konnte, von Michelangelo in vier Tagen vollendet.

[3]) Die erste Anregung für seine Komposition und diese Verbindung von Medaillon und Guirlande mag Michelangelo von dem Schmuck des Gesimses der Verkündigung Donatellos in S. Croce zu Florenz erhalten haben, wo zwei Paare Guirlanden tragender Putten' gleichfalls ein Medaillon in die Mitte genommen haben. Doch ist die Komposition nicht ganz klar, da zu diesen beiden Paaren noch ein drittes gehörte, das einst in der Mitte gestanden haben soll und jetzt, stark beschädigt, im Museum von Santa Croce bewahrt wird. Vgl. Burckhardt, Der Cicerone. Achte Auflage II, p. 417 u. 418.

[4]) Vgl. Wickhoff in den Mitthlg. d. Instituts für Österreich. Geschichtsforschg. III (1882) p. 411, und Justi, Michelangelo 175, der aber seltsamerweise die Abhängigkeit Michelangelos von Dona-

eine flüchtige Bleistiftskizze Michelangelos erhalten hat, verdankt er auch die erste Anregung für seine Guirlandenträger[1]). Man vergleiche den ersten Knaben links über dem Propheten Joel mit dem Diomed Donatellos, und man wird erkennen, dass sich in dem einen einfach das Bewegungsmotiv des anderen fortsetzt. Man sieht auch, dass der Altar zum Postament geworden ist und der schlichte Lorbeerkranz ein üppiges Eichenlaubgewinde. Aber im einzelnen hat der jüngere Meister von dem älteren auch nicht eine Form oder Linie entlehnt, und Michelangelos Malerei wirkt plastischer als Donatellos Relief.

Abb. 91 ATLANT LINKS ÜBER JOEL
(Die punktierten Linien deuten die Maueransätze an)

Atlant über der Delphica Tafel III

Der allein erhaltene Knabe rechts über der Delphica erscheint gleichfalls noch in einer doppelten Funktion[2]) [vgl. Abb. 86]. Er hat mit dem linken Arm die mächtige, hinten über seinen Rücken herabfallende Guirlande erfasst und hält mit der Rechten die beiden violetten Bänder des Medaillons zusammen[3]). Aber er verrichtet seine Arbeit, ohne auch nur eine Muskel anzuspannen, in vornehmer Nachlässigkeit in einer Ecke des Postamentes hockend, den Oberkörper leicht in die grünen Polster der Guirlande

tello nur in dem Atlanten links über dem Daniel anerkennen will, während sich doch Michelangelo gerade am Anfang seiner Arbeit nach Hilfe umsah und seine Jugenderinnerungen befragte. Die antiken Gemmen mit dem Diomed sind abgebildet bei A. Furtwängler, Die antiken Gemmen I, Tafeln XLIII, 19, 21. XLIX, 1, 2, 4. Vgl. auch C. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs II, 151. Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin besitzt nicht weniger als 4 Plaketten mit der Diomed-Darstellung, entweder nach dem antiken Stein in Neapel oder dem Relief des Palazzo Riccardi. Vgl. Bode, Die Italienischen Bronzen (Königl. Museen zu Berlin), 1904 II n. 552 bis n. 555.

[1]) Rahmen I Nr. 5. Oben sieht man die anatomische Studie eines Kopfes, darunter die kleine Figur des Diomed, der wie im Relief des Palazzo Riccardi das Palladium in der ausgestreckten Rechten hält. Die Kopie ist ganz getreu, nur Mantel und Guirlande fehlen.

[2]) Der Atlant gegenüber wurde gelegentlich der Pulverexplosion v. J. 1798 (vgl. Duppa, Life of Michel-Angelo, London 1807, p. 283) bis auf den Kopf zerstört; ein Teil des Halses und der linken Schulter ist durch die glückliche Restauration von Principi und Cingolani im Frühling 1904 wieder freigelegt worden.

[3]) Sein zerstörtes Gegenüber war in ähnlicher Weise beschäftigt, wie die Kopien der ganzen Decke in Windsor und Oxford und die Stiche von Adam Ghisi (Bartsch XV, 426) [Abb. 94] und Cherubino Alberti (Bartsch XVII, 77) deutlich erkennen lassen.



Abb. 92 RELIEF IM HOF DES PALAZZO RICCARDI ZU FLORENZ (SCHULE DONATELLOS)

zurückgelehnt. Aktstudien nach demselben Modell könnte man die drei erhaltenen Atlanten dieser Gruppe nennen, so vollständig gleichen sie einander in der Schönheit und Kraft ihrer jugendlichen Körper und in dem edlen Schnitt ihrer Köpfe, welche von den dicht gelockten Haaren wie von Feuerflammen umspielt werden [1]).

[1]) Auch Ch. Holroyd (Michael Angelo Buonarroti p. 174) erkannte in diesen Ignudi dasselbe Modell und glaubt in der ganzen Schar überhaupt drei Modelle, die Michelangelo immer wieder benützte, unterscheiden zu können.



Abb. 93 KOPF DES ZERSTÖRTEN ATLANTEN LINKS ÜBER DER DELPHICA

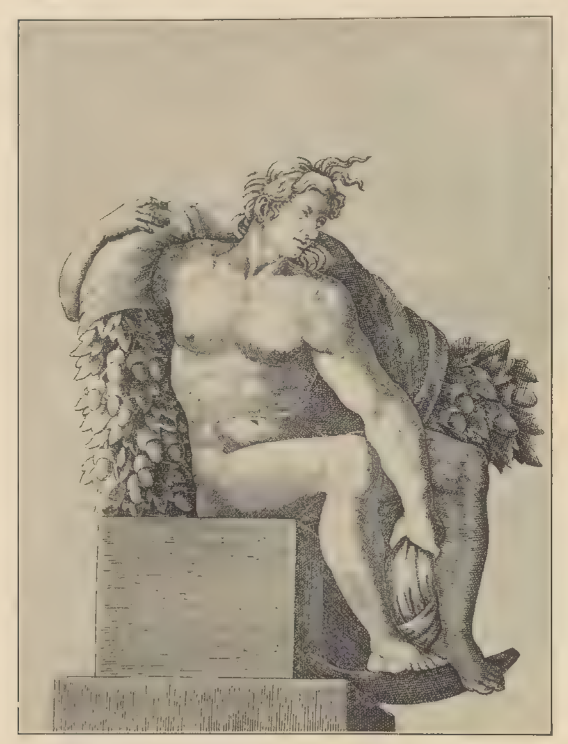


Abb. 94 STICH DES ADAM GHISI
Nach dem heute zerstörten Atlanten links über der Delphica

Ja, sie teilen dem Beschauer auch alle drei dieselbe Stimmung mit, jene gehaltene, geheimnisvolle Trauer, die sich so oft mit vollendeter Schönheit verbindet, jene schweigende Ruhe weltvergessener Träumerei, die sie den herrlichsten Gebilden der Antike ebenbürtig an die Seite stellt.

Dass Michelangelo überhaupt daran denken konnte, ein so einfaches Motiv wie ein Paar sitzender nackter Guirlandenträger, die ein Medaillon zwischen sich halten, zehnmal auf einer einzigen Gewölbefläche zu wiederholen, beweist, wie völlig er sich selbst auf den unerschöpflichen Reichtum seiner Phantasie verliess. In den folgenden Gruppen über Jesaias und Erithraea hat er bereits jede Schüchternheit überwunden und zeigt sich eigentlich schon hier in der Kühnheit und Mannigfaltigkeit der Bewegungen und in der Meisterschaft der Formbehandlung auf derselben Höhe angelangt wie in allen späteren Gruppen[1]. Die Atlanten haben alles knabenhafte abgestreift; sie sind reife, völlig ausgewachsene Jünglinge geworden, nicht mehr sehnig und hager wie vorhin, nicht mehr so ängstlich auf ihren Postamenten hockend, nicht mehr so emsig darauf bedacht, Medaillons und Guirlanden festzuhalten[2]. Ausserdem hat Michelangelo schon jetzt das Problem vereinfacht und den kraftvollen Jünglingen die be-

Tafel IV

[1]) Auf allen vier wohlerhaltenen Ignudi ruht ein gleichmässiges blasses Licht; alle sind mit demselben durchsichtigen Firnis überzogen worden. Sonst haben Restauratorenhände diese vier Atlanten nicht berührt. Es fehlen auch grössere Spaltungen und Risse im Mauerwerk.

[2]) Man achte auch auf die Bildung der Haare. Nur bei den ersten vier Knaben sind die Locken so künstlich gekräuselt und so sorgfältig im Detail ausgeführt; später werden sie allgemeiner, malerischer behandelt.



Abb. 95 DIE ATLANTEN ÜBER DEM JESAIAS

schwerliche Doppelaufgabe erleichtert, Medaillon und Laubgewinde zu gleicher Zeit zu tragen. Die Ignudi über dem Jesaias erscheinen nur noch als Guirlandenträger beschäftigt; ihre Brüder über der Erithraea halten nur noch die oberen Bänder des Medaillons[1]). Endlich hat ihnen der Meister schon jetzt auf die kalten Marmorsockel riesige grün-violette Polster ausgebreitet. Dadurch wird einerseits das Menschliche vor dem Statuenmässigen noch mehr hervorgehoben, andererseits erhalten die Atlanten grösseren Spielraum für die Entfaltung ihrer herrlichen Glieder.

Die Atlanten über dem Jesaias

Hat Michelangelo auch hier eine Beobachtung an der Antike verwertet, wenn er sah, dass Herakles sein Löwenfell über den Stein gebreitet hat, und dass der nackte Laokoon vor der Kälte des Marmors durch seinen herabgefallenen Mantel geschützt wird? Jedenfalls begegnet uns der Künstler im Jünglingspaar über dem Jesaias vollständig im Bann der Antike [Abb. 95]. Es scheint die schwerlastende Guirlande gewesen zu sein, welche die Ideenverbindung zwischen diesen Ignudi und dem Laokoon hergestellt hat. Schlangengleich zieht sich das üppige, hier fast vollständig sichtbare Laubgewinde von einem zum anderen hinüber, Arme und Schultern der beiden fest umschliessend. Da lag der Gedanke nicht fern, an diesen Jünglingen das wundervolle Laokoon-Motiv zu variieren, und Michelangelo hat ihn mit Begeisterung ergriffen. Man

Variation des Laokoon-Motivs

[1]) Der Jüngling rechts über der Erithraea mit hellblondem Lockenhaar zeichnet sich durch besondere Schönheit aus und ist aufs beste erhalten. Die Lichter und Schatten auf den Photographien entsprechen in keiner Weise der gleichmässig hellen Färbung des ganzen Körpers.



Abb. 96 ATLANT LINKS ÜBER JESAIAS

vergleiche nur den fröhlichen Guirlandenträger links über dem Jesaias mit der Statue im Vatikan[1]) [Abb. 96]. Wie ein Füllhorn, das seine Früchte ausschüttet, fällt das dichte Laubwerk aus einer grünen Umhüllung heraus und über den erhobenen rechten Arm des Atlanten, läuft dann den Rücken entlang und unter dem linken Arm hindurch, ganz wie bei dem Laokoon die Schlange [Abb. 97]. Auch die eigentümliche Stellung des Körpers zwischen Sitzen und Stehen ist hier und dort dieselbe. Nur bäumt sich Laokoon mit aller Gewalt gegen die Umarmung der Schlange auf, während sich der elastische Körper des Jünglings tief nach vorne neigt, um das Laubgewinde mit beiden Armen umspannen zu können. Aber hier wie dort stützt sich der rechte Fuss der beiden leicht auf die Basis des Postamentes, während das linke Bein herabgeglitten ist und nur die Zehenspitzen den Boden berühren. Man stelle sich einmal vor, der Guirlandenträger würde mit einem plötzlichen Ruck emporfahren, und die Pracht des Laokoon-Motivs würde sich auch am ganzen Muskelsystem seines kräftigen Oberkörpers wiederholen.

Der Jüngling gegenüber, der mit dem hocherhobenen rechten Arm sein leuchtendes Auge beschattet, stellt bis zu den Schultern hinauf in



Abb. 97 DIE LAOKOONGRUPPE IM VATIKAN

[1]) Er wurde noch in vier Tagen gemalt, weil Michelangelo auf die Ausführung der Eichel-Guirlande besondere Sorgfalt verwandt hat.

allen Einzelheiten entgegengesetzte Bewegungsmotive dar wie sein Partner. Er ist tief erregt, und man meint, er suche aufzuspringen, um sich von seiner unbequemen Last zu befreien. Mit souveräner Unabhängigkeit, aber doch mit tiefverständnisvollem Eindringen in das unvergleichliche Formproblem hat Michelangelo hier das Laokoon-Motiv variiert. Ja, man wird selbst die ungewöhnlich bewegte Stimmung dieser Atlanten, — das laute fröhliche Rufen des



Abb. 98 DER TORSO DES BELVEDERE

einen, das erschrockene Auffahren des anderen, — auf den Einfluss der antiken Marmorgruppe zurückführen dürfen.

Einfluss des Torso vom Belvedere auf die Atlanten

Bei dem nachhaltigen Einfluss, den die Laokoon-Gruppe auch auf die Formbehandlung Michelangelos ausgeübt hat, darf man die Anwendung des Laokoon-Motivs auf die beiden Ignudi der Sixtina-Decke gewiss nicht nur eine Episode nennen. Viel fruchtbarer aber muss doch noch die Anregung gewesen sein, welche der Meister für die glänzende Schar seiner heroischen Jünglinge vom Herakles-Torso erfahren hat [Abb 98]. Auch in der Werkstatt Raffaels ist damals eine Ergänzung der vielbewunderten Antike versucht worden. Wir besitzen das Zeugnis dafür in einem ruhenden Herakles, der an der Decke der

Stanza d'Eliodoro in einem der ornamentalen Felder gemalt ist[1]). Michelangelo seinerseits soll eine Wiederherstellung des Torso in Wachs versucht haben, und seine glühende Verehrung gerade für diese Reliquie des Altertums ist uns mehrfach bezeugt. Freimütig bekannte er sich als Schüler des griechischen Meisters, und wie viel er ihm formell verdankt, bezeugen nicht nur die Atlanten der Sixtina, sondern auch die männlichen Allegorien der Medicäer-Gräber[2]). Hätte sich dem Meister denn überhaupt ein prächtigeres Modell für seine hockenden Guirlandenträger bieten können, als dieser gleichfalls sitzende, völlig nackte Männertorso, in dessen meisterhaft ausgeprägten Körperformen sich Schönheit und Kraft in seltenem Ebenmass verbinden? Der Herakles-Torso hat dem Meister thatsächlich für mehr als einen seiner Ignudi als Ideal vorgeschwebt, und man merkt es, dass er jede Linie und jeden Muskel auswendig kannte. Aber wenn wir auch zahlreiche Einzelformen am Körperbau der Jünglinge wieder zu finden glauben — bald den breiten, muskulösen Rücken, bald die sehnigen Oberschenkel — dass Michelangelo den ganzen Torso an seinen zwanzig Heroen auch nur ein einziges Mal direkt als Modell benutzt habe, ist nicht nachzuweisen. Er hat sich zwar die Formensprache der spätgriechischen Kunst, die ihm vor allem durch den Torso des Belvedere und den Laokoon vermittelt worden ist, in den Atlanten der Sixtina vollständig zu eigen gemacht, aber seine Würde als schöpferischer Genius hat er den Alten gegenüber auch da nicht preisgegeben, wo er ihnen wie beim Laokoon direkt das Bewegungsmotiv entlehnt hat[3]).

Relief eines Hirtenknaben im Palazzo Riccardi und der Atlant rechts über der Libica

Besonders überzeugend wirkt in dieser Hinsicht der Vergleich eines der Atlanten der letzten Gruppe rechts über der Libica mit einem anderen Rundrelief im Palazzo Riccardi, welches ebenso wie der Diomed in der Werkstatt Donatellos nach einer antiken Gemme kopiert worden ist[4]) [Abb. 99]. Das Relief stellt einen nackten, auf einem Felsstück hockenden Hirten dar, auf dessen Schulter sich ein Putto vergnügt. Wie erstaunt ist man nun, in der mächtigen Jünglingsgestalt Michelangelos jedes einzelne Bewegungsmotiv des Hirtenknaben wiederholt zu sehen, nur ohne den ursächlichen Zusammenhang, in dem sie sich aus dem älteren Relief erklären; wie schlagend bestätigt sich hier Vasaris Urteil über den Meister, der niemals eine Form vergass, die er geschaut, und der jede Form so zu beleben und umzubilden verstand, dass sie jedermann als Schöpfung seines eigenen Geistes erscheinen musste. Die Stellung des Hirtenknaben ist äusserst kompliziert. Es scheint, als wäre er eben auf den Felsblock hingehockt, damit ihm das Putto auf die Schulter klettern könne. Das erhobene rechte Bein ist unter den

[1]) Diese bis heute unbekannte Ergänzung des Torso ist die älteste, die es giebt, und zugleich das älteste Zeugnis über diese Antike, die also schon unter Julius II. in Rom bekannt war.

[2]) Man vergleiche vor allem die Bildung des Rückens bei der Allegorie des Tages.

[3]) Dagegen heisst es wohl einen der eigentümlichsten Züge in der Kunst Michelangelos verkennen, wenn man ihn sich jemals in bewusstem Gegensatz zur Antike denkt, wie Henke es in seinen Ausführungen über die Atlanten gethan hat, der erste übrigens, welcher die Betrachtung richtig am Ostende begonnen hat. Vgl. Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. VII (1886) p. 15ff.

[4]) Merkwürdigerweise hat man bisher nur den Diomed als Vorlage Michelangelos erkannt, obwohl die Anlehnung an Donatello im Hirtenknaben viel deutlicher hervortritt. Noch Justi a. a. O. p. 175 findet in dem Diomed die einzige Vorlage aus dem Altertum für die ganze Schar.



Abb. 99 RELIEF EINES HIRTENKNABEN AM PALAZZO RICCARDI IN FLORENZ (SCHULE DONATELLOS)

Oberschenkel eingeklemmt und stützt den rechten Arm, der einen Schurz mit Früchten hält, während der linke nach rückwärts erhoben den kletternden Knaben unterstützt. Michelangelo hat in seinem Atlanten die drei charakteristischen Bewegungsmotive des Hirtenknaben festgehalten: das unter den Oberschenkel eingebogene rechte Knie, auf dem die ganze Last des Oberkörpers ruht, den halberhobenen rechten und den hoch nach rückwärts erhobenen linken


Abb. 100 ATLANT LINKS ÜBER DER ERITHRAEA

Arm[1]). Nur erscheint der Jüngling nicht mehr im Profil, sondern en face, und er trägt weder Fruchtschurz noch Putto, so dass die gesuchte Bewegung seiner Arme nur durch ein Gewandstück motiviert wird, von welchem schwer zu sagen ist, wozu es dienen soll. Es fragt aber auch niemand vor dieser Verkörperung athletischer Jugendschönheit nach Ursache und Zweck, und niemand denkt daran, dass dieses Atlanten seltsames Gebahren auf das kleine Quattrocentorelief am Palazzo Riccardi zurückzuführen ist [Abb. 101].

Man kann die Atlanten der Sixtina-Decke nach der Wandlung der Funktionen und Bewegungen und nach der Entwicklung des Stiles ziemlich zwanglos in drei Gruppen teilen. Die ersten vier Knaben über Joel und Delphica bilden ein Konsortium für sich, das durch die Strenge der Formbehandlung, durch die Symmetrie der entgegengesetzten Bewegungen und durch die gewissenhafte Darstellung der Doppelfunktion jedes Paares charakterisiert wird.

Den folgenden acht Jünglingen über Jesaias, Cumaea, Erithraea und Ezechiel ist dieselbe Kraft und Schönheit eigen. Sie verkörpern ein ähnliches Jünglingsideal, das noch von allem übermenschlichen entfernt ist. Das nach dem Laokoon gebildete Paar über dem Jesaias und das gleichzeitig entstandene Athletenpaar über der Erithraea [Abb. 100] bilden jedes eine in sich geschlossene Komposition und offenbaren einen Wohllaut von Linien und ein Ebenmass der Formen, wie es später nicht mehr erscheint. Denn jedesmal werden die Bewegungsmotive des ersten Atlanten am zweiten im entgegengesetzten Sinne wiederholt. Und diese architektonische Gebundenheit der doch immerhin rein dekorativen Figuren empfindet das Auge in dem Gestaltengedränge dieser Deckenmalerei als ein wohlthuendes Gesetz. Aber Michelangelo selbst erkannte es nicht an. Haben sich an diesen zwei Paaren schon die Funktionen verein-

[1]) Die Figur ist durch den Firnisüberzug völlig verschleiert, daher die trübe, undurchsichtige Fleischfarbe, während Michelangelo die blassen, zarten Farben liebt. Der Atlant wurde wie alle späteren Atlanten in drei Tagen gemalt. Die Vorlage für die Zeichnung mit den Maueransätzen [Abb. 101] verdanke ich der Güte des Herrn Giovanni Cingolani.

Atlanten zwischen Cumaea und Ezechiel Tafel V

facht, erscheinen die vier Jünglinge schon selbstbewusst und behaglich auf ihren Marmorsitzen eingerichtet, so offenbart das folgende Geschlecht bereits den geheimen Drang, die Fesseln abzuwerfen und frei zu sein. Aber wenn sich auch bei den vier Jünglingen zwischen Cumaea und Ezechiel die Unruhe allmählich steigert, noch waltet über ihnen allen ein dunkles Pflichtgefühl und die Empfindung, dass sie hier oben nur als Träger der Guirlanden oder Medaillons mitten zwischen den Propheten und Seherinnen und den Historienbildern erscheinen dürfen. Darum scheint der junge Athlet rechts über der Cumaea so mühsam ein riesiges Stück der Guirlande im Arm zu halten[1]), während sein Genosse die Linke an das Medaillon gelegt hat[2]). Darum bücken sich auch die zwei über dem Ezechiel noch nach dem Medaillonbande unter ihren Füssen[3]). Aber wie lässig ist die Haltung des schönen Jünglings mit dem tiefschwarzen Haar, wie verächtlich fasst er das Band mit einem einzigen Finger![4])

Abb. 101 ATLANT RECHTS ÜBER DER LIBICA

Die letzten acht Atlanten

Die letzten acht Atlanten verkörpern ein vollständig neues, heroisches Menschheitsideal. Wie die letzten Propheten und Sibyllen treten auch sie plötzlich weit plastischer aus dem perspektivisch erweiterten Raum heraus.

[1]) Grosse Mauerrisse gehen hier über den linken Arm, beide Oberschenkel und den linken Unterschenkel. Vom Postament ist ein grosses längliches Stück des Intonaco herausgefallen und wieder eingesetzt worden. Man erkennt deutlich die Stellen am linken Fuss und Knie und mitten auf der Brust, die vom später flüchtig übergestrichenen Firnis nicht berührt worden sind.
[2]) Zahlreiche kleinere und grössere Mauerrisse entstellen den Körper dieses Ignudo, der auf gelbem Kissen sitzt. Die ganze Figur ist gleichmässig überfirnisst worden bis auf die Ecke des Postamentes unten rechts.
[3]) Mit Recht hat Wölfflin (Die Jugendwerke des Michelangelo p. 32) auf die Abhängigkeit des Cupido im South-Kensington-Museum [vgl. Abb. 87] von dem Atlanten rechts über dem Ezechiel hingewiesen, den er sich vorher entstanden denkt.
[4]) Die Erhaltung dieses Atlantenpaares ist leidlich. Der spätere Firnis ist über beide ziemlich flüchtig hingewischt worden, wie an den hellen, unberührten Flecken deutlich zu erkennen ist.

Die Sockel scheinen mehr hervorzuspringen, und die Nischen treten soweit zurück, dass die flüchtig hingeworfenen Skizzen auf den Medaillons kaum noch zu erkennen sind. Wie hätten hier sonst auch diese Enakssöhne mit ihrem mächtigen Drang nach freier Bewegung Platz finden sollen? Dazu sind jetzt noch die Verhältnisse ins Übermenschliche gesteigert, und die Durchführung desselben Bewegungsmotivs an den einzelnen Paaren ist vollständig aufgegeben. Jeder dieser acht Gesellen scheint nur für sich selber da zu sein, jeder bedeutet eine kräftige Individualität mit starken Trieben und selbstbewusstem Willen. Jeder findet sich auch auf eine besondere Weise mit seiner Aufgabe ab. Daher auch bei denselben Zielen und Absichten die grosse Mannigfaltigkeit der Bewegung und des Ausdrucks. Man meint, in dieser Galerie von zwanzig Statuen habe Michelangelo das Problem der Darstellung eines nackten, sitzenden Jünglings in allen seinen Möglichkeiten erschöpft.

Freiwillige Selbstbeschränkung, ruhiges Genügen, träumerische Selbstvergessenheit charakterisieren im allgemeinen die ganze Schar der Ignudi bis zur Cumaea und Ezechiel. Sie stellen sich fast alle mit stolzem Gleichmut unter das Gesetz der Arbeit, wie es freien Männern geziemt. Ist es Zufall oder Absicht, dass alle vier Jünglinge zwischen Daniel und Persica sich einmütig gegen dies Gesetz empören? Man könnte sie die „Ungestümen" nennen. Der derbe braune Geselle rechts über dem Daniel[1]) sucht mit dem linken Fuss das Medaillon von sich zu stossen, dessen violette Bänder er hoch erhoben hat, wahrscheinlich um sie mit lautem Zornesruf von sich zu schleudern. Er kann das Stillsitzen nicht mehr ertragen. Sein Partner erscheint noch heftiger erregt[2]). Er ist bereits von seinem Steinsitz aufgesprungen, Augen und Mund sind weit geöffnet, und nur die schwerlastende Guirlande über der Schulter hält ihn noch in gebückter Stellung zurück. Im nächsten Augenblick muss er aufrecht auf seinem Postamente stehen, und das Laubgewinde wird zu seinen Füssen liegen.

Die Atlanten zwischen Daniel und Persica Tafel VI

Die beiden Ignudi über der Persica haben sich bereits ganz ihrer Guirlanden entledigt und kümmern sich auch nicht mehr um das Halten der Medaillons. Dadurch werden aber sofort die Bewegungsmotive weniger leicht verständlich. Es ist nur noch ein Vorwand, wenn der heroische Jüngling links, dem ein grauer Mantel über Kopf und Schultern flattert, mit beiden Händen nach der Guirlande greift, die rückwärts vom Postament herabgefallen ist[3]). Man sieht, er denkt an völlig andere Dinge, und wenn er auch äusserlich ruhiger als seine Kameraden erscheint, der scharf zur Seite gewandte Blick der grossen Augen lässt doch seine innere Erregtheit erkennen. Aber seine Absichten können wir nicht erraten. Dasselbe gilt von dem Gesellen gegenüber, der dem Beschauer

[1]) Gesicht, Hände und Körper dieses Ignudo sind durch den Firnis gleichmässig verdunkelt. Ein grosser, vermauerter Riss geht überdies am linken Oberschenkel entlang.

[2]) Die Art, wie dieser Atlant die grüne, von seinem gelben Mantel umwickelte Guirlande hält, ist ausserordentlich gesucht. Schulter und Rücken sind durch zahlreiche Mauerrisse fast zerstört. Der dunkle Firnis hat nur am rechten Oberschenkel ein Stückchen freigelassen.

[3]) An diesem Atlanten versucht sich Michelangelo zum ersten Mal in Licht- und Schattenwirkungen. Die ursprüngliche Farbe ist durch den Firnis vollständig verschleiert. Ein ziemlich grosses, längliches Stück links unter dem Hals und beinahe bis zum Bein Adams musste ergänzt werden und wurde mit dem alten Intonaco durch breitköpfige Nägel verbunden.

fast den Rücken kehrt und beide Ellbogen auf den riesigen Laubsack gestemmt hat, aus dem das Eichengrün hervorquillt[1]). Der Sturmwind hat ihm alle Haare über die Stirn gefegt, und mit lautem Geschrei wendet er den Kopf zur Seite, wie ein mutiger Bergsteiger, der von schwindelnder Höhe ins Thal herniederschaut und einen lauten Siegesruf ertönen lässt. Aber wir wissen nicht, was er eigentlich will. Man meint, Michelangelo habe diesen seltsamen Akt nur gemalt, weil das kühne Formproblem ihn reizte, das ihm überdies Gelegenheit bot, die ausdrucksvolle Muskulatur des Rückens, die er so oft am Torso des Herakles bewundert hatte, wenigstens in Farben wiederzugeben.

Die Atlanten über der Libica Tafel VII

Auch von den Atlanten über der Libica ist es schwer zu sagen, was sie denken und treiben. Die Bewegungsmotive des einen erklären sich äusserlich, wie wir sahen, aus dem Relief am Palazzo Riccardi, die des anderen bleiben uns überhaupt verborgen, da wir seinen linken Arm nicht sehen. Es scheint, dass Mantel und Guirlande eben an seiner Schulter herabgleiten wollen und dass er sie mit beiden Armen umfassend aufzuhalten sucht. Gesenkten Auges blickt er in die Tiefe, und um die hohe Stirn ist eine Siegerbinde mitten durch das wirre Lockenhaar geschlungen. Die Marmorblässe des mächtigen Körpers hebt sich plastisch von dem dunkelgrünen Hintergrunde ab, den das Polster, ein Mantelstück und die Guirlande bilden. Alle Restauratoren der Sixtina-Decke haben sich gescheut, dieses Bild zu berühren. Darum wirken die edle Pracht der Glieder, die Trauer in den regelmässigen Zügen noch heute so ergreifend auf den Beschauer. Nur die Zeit hat um die strahlende Schönheit dieses Jünglings einen milden Schleier gewoben[2]).

Wäre doch dem Genius der Ruhe, welcher schräg gegenüber den Thron des Jeremias schmückt, dasselbe Schicksal widerfahren! [Abb. 102.] Aber die breiten Risse in der Mauer müssen hier schon früh Restaurationen notwendig gemacht haben[3]). Der dunkelhaarige Typus dieses Atlanten ist uns schon bekannt. Michelangelo hat ihn links über dem Ezechiel zuerst gemalt und dort auch schon dieselbe Stimmung ruhigen Genügens zum Ausdruck gebracht. Nur die Körperformen sind jetzt ins Heroische gesteigert worden. Er ist der erste in der ganzen Schar der Jünglinge, der auf seinem Marmorsockel in wirklich bequemer Situation erscheint, der erste, welcher es offen bekennt, dass er ruhen und nicht arbeiten will. Thatenlos sitzt er da in vornehm lässiger Haltung, die herabgesunkene Guirlande als Rückenlehne benutzend, das sinnende Auge auf den Atlanten gegenüber gerichtet, welcher halb auf dem Sockel kniet und mit höchster Anspannung seiner herkulischen Kräfte bemüht ist, die schwere Guirlande über

[1]) Dieser Ignudo gehört zu den besterhaltenen. Ein einziger Mauerriss geht quer durch das linke Bein.

[2]) Er ist thatsächlich unter allen Atlanten der am besten erhaltene, denn nirgends hat sich auch die Mauer so widerstandsfähig gezeigt. Es lassen sich kaum irgendwelche Risse erkennen.

[3]) Man sieht hier ein ähnliches flüchtiges Überfirnissen von Brust, Gesicht und Händen, wie bei dem gebückten Ignudo rechts über dem Ezechiel. Ein breiter, jetzt verkleideter Riss zog sich einst, links im Ahasver-Fresko beginnend, rechts am Jeremias entlang durch das Postament dieses Atlanten bis über den nach der Erschaffung des Lichtes davoneilenden Weltenschöpfer dahin. Man vergleiche diesen Jüngling mit dem sogenannten Theseus im Ostgiebel des Parthenon, um zu erkennen, wie sehr sich Michelangelos herrliche Kunst in diesen Atlanten dem Formensinn der Griechen genähert hat.

die Schultern herauf zu ziehen[1]). Nicht nur durch den prägnanten Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung zeichnen sich diese zwei letzten Ignudi aus; auch die Deutlichkeit in der Darstellung der Motive giebt ihnen den Vorzug vor allen denen, die ihre Funktionen vernachlässigen oder ganz aufgegeben haben und nun, auf ihre Postamente gebannt, nicht mehr wissen, wie sie ihre Glieder zweckmässig gebrauchen sollen. Es scheint, dass Michelangelo selbst gefühlt hat, wie nahe er daran war, sich in seinem Drang, alle Bewegungsmotive zu erschöpfen, von der Wahrheit zu entfernen, die das höchste Gesetz der Schönheit ist, jener Schönheit, die er selbst in einem seiner herrlichsten Sonette als Leuchte und Spiegel seiner Kunst gefeiert hat[2]). So kehrte er, nachdem er alle Möglichkeiten der Linien und Formen erschöpft hatte, vom Zusammengesetzten und Undurchsichtigen zur Einfachheit und Klarheit zurück.

In demselben Hohenliede auf die Kunst, in welchem er die Schönheit als unverrücktes Vorbild seiner Wahl von Kindheit an gepriesen hat, klagt Michelangelo auch die Frevler und Thoren an, welche die Schönheit zu den Sinnen hinabziehen und es so den schwachen Augen der Menschen unmöglich machen, vom Irdischen zum Himmlischen hindurchzudringen[3]). Man meint, das Sonett sei als Antwort auf eine der Invektiven geschrieben, welche die Sixtina-Malereien von Hadrian VI. bis auf Pietro Aretino schon zu Lebzeiten Michelangelos erfahren haben. Man begreift den Schmerz des Meisters über solche Lästerungen gerade angesichts der Atlanten, der edelsten Gebilde seiner reinen Phantasie[4]). Allerdings hat er, als diese Jünglingsschar unter seinen Prometheus-Händen entstand, über die ganze christliche Entwicklung hinweg auf die Schönheitsideale griechischer Kunst zurückgegriffen, und darum kann man den Zorn eines Papstes verstehen. Und als er das vollständig vergessene Evangelium von dem Urbilde Gottes im Menschen zuerst wieder der Welt offenbarte, gesellte er zur Schönheit die Gesetzmässigkeit, bewusst oder unbewusst auch darin den Alten nacheiferndi. Nur in dem siegreichen Bestreben, die Form zu beseelen, ging er weit über die Antike hinaus und bekannte sich als moderner Mensch. Daher bewundern wir an den Atlanten der Sixtina-Decke nicht nur die Herrlichkeit menschlicher

[1]) Auch hier erkennen wir Licht- und Schattenwirkungen, die durch den unvollständig aufgetragenen Firnis noch verstärkt werden. Der Atlant scheint flüchtiger gemalt zu sein als die übrigen und ist darum schlechter erhalten.

[2]) Per fido esemplo alla mia uocazione
Nel parto mi fu data la bellezza,
Che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio.

Vgl. Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti p. 99, XCIV.

[3]) Se giudizij temerarij e sciocchi
Al senso tiran la beltà, che muove
E porta al cielo ogni intelletto sano,
Dal mortale al diuin non uanno gli occhi.

[4]) In the long row of Michelangelo's creation, those young men are perhaps the most significant, schreibt Symonds (I, 245) — athletic adolescents, with faces of feminine delicacy and poignant fascination. Übrigens ist die Kritik noch heute nicht verstummt, und es ist bedauerlich, dass auch der geistvollste der modernen Michelangelo-Biographen sie nicht unterdrücken konnte. Sogar die kindlichen Spiele der Putten an der Stirnseite der Pilaster wurden in geschmackloser Weise missdeutet. Gegen diese Missdeutungen hat auch Pastor III, 812 Anm. 1, Stellung genommen.



Abb. 102 KOPF DES ATLANTEN LINKS ÜBER JEREMIAS

Gestalt, sondern auch den tiefen sittlichen Ernst und das hohe Ethos, welche die Schönheit verklären. Es wird an ihnen schon jetzt zur That, was Michelangelo viel später einmal in einem Sonett an Tommaso Cavalieri bekannt hat:

Mir zeigt sich Gottes wahres Ebenbild
Allein in edler menschlicher Gestalt.
Die liebe ich, weil sie ihn offenbart[1]).

[1]) Vgl. Dichtungen Michelangelos ed. Frey p. 207 (ed Guasti p. 218) Robert-Tornow p. 129.

Nè Dio, suo gratia, mi si mostra altrove,
Più che'n alcun leggiadro e mortal velo;
E quel sol amo, perchè 'n quel rispecchia.



KANDELABER VON BENEDETTO DA MAJANO
IM BARGELLO ZU FLORENZ



BRONZERELIEF DES BERTOLDO IM BARGELLO ZU FLORENZ

KAPITEL III • DIE BRONZE-MEDAILLONS

Auch am Grabmal Julius II. sollten Reliefdarstellungen aus Bronze die Thaten des Rovere-Papstes verherrlichen[1]). Wie die Atlanten, so übertrug nun der Meister auch diese Bilder aus der Plastik in die Malerei — vom Julius-Denkmal auf die Decke der Sixtina — und gab ihnen die schöne Form kreisrunder Medaillons, wie er sie an antiken Triumphbögen gesehen hatte. Die ersten sechs dieser merkwürdigen, reich mit Gold schattierten Reliefs sind mit grösster Sorgfalt und Kunst entworfen und ausgeführt. Dann erlahmte mitten zwischen den höchsten Formproblemen, die ihn umdrängten, des Meisters Interesse für dieses rein dekorative Element, und nach Ezechiel und Cumaea, ebendort wo sich auch alle übrigen Verhältnisse veränderten, liess er die Medaillons tiefer in die Nischen zurücktreten und vernachlässigte ihre Ausführung. Einmal — über der Persica — ist das Reliefbild überhaupt unterdrückt worden; auf den anderen drei Schilden — über Jeremias, Libica und Daniel — wurde es nur flüchtig angedeutet.

Was die Erklärung dieser Rundbilder anlangt, so begnügen sich die Biographen Michelangelos mit sehr allgemeinen Angaben. Condivi vergleicht sie mit den Rückseiten von Medaillen und sagt, sie seien in Beziehung zu den Hauptgemälden entworfen worden[2]). Vasari spricht von Darstellungen aus dem Buch der Könige[3]), und er hat damit im allgemeinen recht. Denn wenn auch nicht alle Schilderungen den Büchern der Könige entlehnt sind, so stammen sie doch alle aus dem Alten Testament[4]).

Gleich rechts vom Eintretenden über der Delphica hat Michelangelo die Schilderung begonnen, und zwar hat er im Gegensatz zu den Mittelbildern die früheren

[1]) Condivi ed. Frey p. 68: Le storie di mezzo rilievo, fatte di bronzo . . . . . dove si potevan vedere i fatti di tanto pontifice.

[2]) Ed. Frey p. 108: . . . i medaglioni, che si son detti finti di metallo, nei quali a uso di rouesci son fatte varie storie, tutte approposito però della principale.

[3]) Ed. Milanesi VII, 180: storie in bozza, e contrafatte in bronzo e d'oro, cavate dal libro de're.

[4]) Die modernen Biographen Michelangelos haben sich mit den Bronzemedaillons entweder überhaupt nicht befasst, oder die Erklärung ganz fragmentarisch und grossenteils falsch gegeben. Springer (I, 190) zweifelt, ob überhaupt biblische Vorgänge dargestellt sind und versucht keine Erklärung im einzelnen. Frey (Dichtungen Michelangelos, Zusätze und Berichtigungen p. 547) sagt mit Recht, dass diese Medaillonbilder „nach Gegenstand wie Ausführung das grösste Interesse beanspruchen", aber seine Erklärungen: Saul vor Samuel, ein Opfer (?), eine Amazonenschlacht, sind unrichtig. Justi (a. a. O. p. 171) beschränkt sich darauf, alle Reliefs mit den Worten zu erklären: Kriegsscenen aus den Büchern der Könige, z. B. Absaloms Tod durch Abners Speer. Diese letztere Erklärung ist richtig bis auf den Lapsus calami Abner statt Joab.



Abb. 105 DIE ERMORDUNG ABNERS DURCH JOAB

Vorgänge in chronologischer Anordnung auch zuerst gemalt. Scenen aus dem Leben Davids schmücken die ersten vier Schilde und setzen gleichsam das mit der Tötung Goliaths begonnene Thema in der Gewölbeecke schräg gegenüber fort.

Das Medaillon über der Delphica

Die obere Hälfte des ersten Medaillons ist überweisst worden wie der Guirlandenträger daneben [Abb. 105]. Es stellt die Ermordung Abners, des Feldhauptmanns Sauls, durch Joab, den Feldhauptmann Davids, dar, genau so wie der Vorgang im zweiten Buch Samuelis erzählt wird[1]): „Als nun Abner wieder gen Hebron kam, führte ihn Joab mitten unter das Thor, dass er heimlich mit ihm redete; und stach ihn daselbst in den Bauch, dass er starb, um seines Bruders Asahel Blutes willen.“ Das Medaillon ist durch die künstlich konstruierte Thür in zwei ungleiche Hälften geteilt. Rechts vom Eingang steht Joab in lauernder

[1]) 2. Samuelis cap. 3 v. 27. Asahel, der Bruder Joabs, war von Abner getötet worden.



Abb. 106 TOD DES URIA

Haltung ein wenig nach vorn gebeugt, die erhobene Linke an den Thürpfosten gelegt, das meuchelmörderische Schwert in der gesenkten Rechten bereits heimlich gegen sein Opfer gerichtet. Links vom Eingang mehr im Vordergrunde steht Abner, seinem Widersacher halb den Rücken kehrend, so dass er dessen Anschlag nicht bemerken kann. Michelangelo hat hier mit der Treue eines Quattrocentisten alle charakteristischen Momente der Begebenheit zum Ausdruck zu bringen gesucht, aber die grausame Übertünchung des oberen Teiles hat den Charakter der seltsamen Darstellung zerstört [Vgl. Abb. 86].

Das Medaillon über Jesaias

Vollständig gut erhalten ist dagegen das zweite Relief an derselben Seite über dem Jesaias, welches den Tod des Uria darstellt, des Mannes der Bath-Seba [Abb. 106]. Der Vorgang wird in einem der nächsten Kapitel des zweiten Buches Samuelis erzählt[1]): „Als nun Joab um die Stadt lag, stellte er Uria an den Ort,

[1]) 2. Samuelis 11 v. 16 und 17.

da er wusste, dass streitbare Männer waren. Und da die Männer der Stadt herausfielen und stritten wider Joab, fielen etliche des Volks von den Knechten Davids, und Uria, der Hethiter starb auch.“ Das Bild ist mit glänzendem Ge-



Abb. 107 NATHANS BUSSPREDIGT

schick in den Rahmen des Tondo hineinkomponiert. Obwohl überhaupt nur fünf Personen auftreten, erhält man den Eindruck eines Schlachtgetümmels. Uria liegt in der Mitte, und links hinter ihm kniet ein anderer der totgeweihten Knechte Davids. Ein Reiter sprengt auf hoch sich bäumendem Ross über den Liegenden dahin; zwei andere Philister hauen mit riesigen Stöcken unbarmherzig auf ihn ein. Niemand trägt Waffen. Uria selbst und der Reiter über ihm sind halb entblösst. So wirkt die Darstellung wie ein antikes Relief.

Auf dem dritten Medaillon über der Cumaea setzt sich die Schilderung in Nathans Busspredigt fort [Abb. 107]. David, durch die Krone charakterisiert,

Das Medaillon über der Cumaea

ist vor dem Propheten ins Knie gesunken und bricht in das Bekenntnis aus: Ich habe gesündigt wider den Herrn[1]). Nathan in hohepriesterlicher Tracht mit Mantel und Tiara streckt dem knieenden Könige die rechte Hand entgegen und

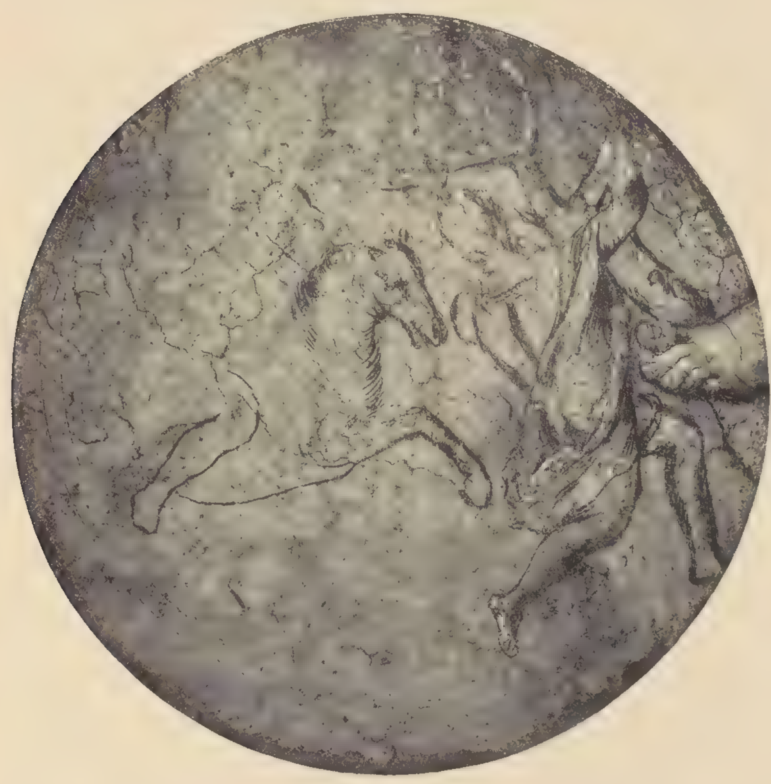


Abb. 108 ABSALOMS TOD

blickt schmerzerfüllt auf ihn herab. Diener und Begleiter und das Streitross des Königs werden hinter der herrlichen Komposition der Hauptgruppe sichtbar. Alle drei Kompositionen sind sorgfältig ausgeführt und mit feinen Goldlichtern verziert worden, eine Technik, die bei Michelangelos Ungeduld und Verachtung alles Zierlichen und rein Dekorativen in Erstaunen setzen muss. Er hat denn auch die folgenden Rundbilder völlig skizzenhaft behandelt.

Absaloms Tod ist bis heute von allen Medaillonbildern allein richtig gedeutet

[1]) 2. Samuelis 12 v. 13.

Das Medaillon über Daniel

worden [Abb. 108]. Allerdings findet der Vorgang, wie er im Buch Samuelis[1]) mit einem einzigen Satz erzählt wird, im ganzen Alten Testament nicht seinesgleichen: „Da nahm Joab drei Spiesse in seine Hand, und stiess sie Absalom



Abb. 109 DAS OPFER ABRAHAMS

ins Herz, da er noch lebte an der Eiche.“ Im Gezweige eines dürren Baumes an den Haaren aufgehängt, erblickt man Absaloms fliegende Gestalt mit wenigen Pinselstrichen flüchtig skizziert. Auf wild sich bäumendem Ross scheint Joab gegen ihn anzusprengen, aber der Reiter ist kaum zu erkennen und vom Pferde sieht man nur den Kopf und den rechten Vorderhuf[2]). Es scheint, dass

[1]) 2. Samuelis 18 v. 14.

[2]) Trotzdem darf die Behauptung ausgesprochen werden, dass Michelangelo bei dieser Komposition die rechte Seite des Sarkophagreliefs der Contessa Beatrice im Campo Santo zu Pisa

Michelangelo selbst empfand, wie wenig sich der Gegenstand zur Darstellung in einem Rundgemälde eignete; und so verlor er die Lust, die Skizze auszuführen. Mit dem Tode Absaloms schliessen die zusammenhängenden Schilderungen aus der Geschichte Davids ab. Das fünfte und letzte Medaillon dieser Reihe, gleichfalls nur flüchtig auf den dunklen Mauergrund hingeworfen, stellt Abrahams Opfer dar[1]) [Abb. 109] und gehört mit dem Medaillon über dem Jeremias in engen typologischen Zusammenhang mit den Deckengemälden über der Altarwand.

Das Medaillon über der Libica

Dagegen setzt sich auf den drei Schilden links vom Eintretenden über Joel, Erithraea und Ezechiel die historische Schilderung in chronologischer Folge fort, und zwar ist hier, wie schon Vasari erkannt zu haben scheint, der Stoff aus dem Buch der Könige genommen. Der Untergang von Ahabs Geschlecht und die Aufhebung des Baal-Kultus ist in diesen drei Medaillons in dramatisch bewegten Scenen dargestellt. Man wird angesichts dieser Bilder an Michelangelos Jugendwerk, die Centaurenschlacht, erinnert und meint in solcher Freude an Kampf und Krieg wieder den mächtigen Zauber zu spüren, den die Antike auf die Phantasie des Meisters ausgeübt hat. Man könnte diese Reliefs ohne weiteres an die Triumphbögen der Römer versetzen, und sie würden uns dort weniger befremden, als in der Palastkapelle des Papstes.

Das Medaillon über Joel

Das erste Relief ist reicher mit Goldschattierungen verziert als die folgenden, aber flüchtiger gemalt und darum schlechter erhalten [Abb. 110]. Wir sehen, wie von einem antiken Streitwagen, dessen schnaubende Rosse ein Wagenlenker zügelt, ein bärtiger Mann von einem Bewaffneten herabgestürzt wird. Das Relief erzählt den Tod des Joram, des Sohnes Ahabs. Er wurde von Jehu, dem neuerwählten König in Israel, mit einem Pfeil erschossen und dann aus seinem Wagen auf den Acker Naboths herabgestürzt[2]), damit sich das Wort des Herrn an Ahab erfülle: An der Stätte, da Hunde das Blut Naboths geleckt haben, sollen auch Hunde dein Blut lecken[3]). Formell hat sich Buonarroti in dieser Komposition an Donatello angeschlossen, dem er ja auch die Inspiration

vorgeschwebt hat. (Erklärung des Sarkophags bei Dütschke, Die antiken Bildwerke des Campo santo zu Pisa p. 17 ff.) Man vergleiche die schwache Silhouette des speerschleudernden Joab mit dem speerschleudernden Hippolyt. Dass Joab zu Pferde war, wird ausserdem im Buche Samuelis gar nicht gesagt, und auch diesen Gedanken erhielt Michelangelo wohl erst durch das Relief in Pisa. Schon früher (Madonnenideal des Michelangelo in der Zeitschrift f. b. K. VII. 1895 p. 174) habe ich nachzuweisen versucht, dass Michelangelo diesen Sarkophag gekannt und ihm das Motiv des Christkindes seines Madonnenreliefs im Bargello entlehnt hat. Bei den früheren Medaillons kann man im Intonaco der Decke noch an den zurückgebliebenen Löchern die Nägel zählen, mit welchen der Karton befestigt war. Hier fehlt von ihnen jede Spur. Michelangelo hat also die Komposition ohne Karton flüchtig in den nassen Kalkbewurf eingeritzt.

[1]) Ein Chiaroscuro, das Opfer Abrahams darstellend, war auch, ebenso isoliert wie hier, von Mantegna in der Kapelle Innocenz VIII. gemalt worden. Vgl. Taja, Descrizione del Palazzo Vaticano Apostolico p. 403. Eine Zeichnung Michelangelos zu einem Opfer Abrahams bewahrt die Casa Buonarroti. Vgl. Anhang I n. 15.

[2]) 2. Könige 9 v. 26. Auch Ahab fiel in der Schlacht auf einem Streitwagen von einem Pfeil verwundet, aber er wurde nicht herabgestürzt, sondern nach Samaria gebracht und dort begraben. Vgl. 1. Könige 22 v. 34—37. Die Vorbilder für diese Reliefdarstellungen sind wohl grossenteils in antiken Reliefs oder Kameen zu suchen.

[3]) 1. Könige 21 v. 19.



Abb. 110 TOD JORAMS



Abb. 111 PLAKETTE IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN



Abb. 112 STURZ DER BAALS-SÄULE

für seine Atlanten verdankt. Die Bronzebüste eines Jünglings im Bargello zeigt auf der Brust die Nachbildung einer antiken Gemme: Amor auf einem Streitwagen ein Gespann wilder Rosse zügelnd [Abb. 111]. Nach diesem Vorbilde hat Michelangelo die hoch sich bäumenden Rosse und den jugendlichen Wagenlenker ausgeführt[1]).

Das Medaillon über der Erithraea

Das nächste Relief über der Erithraea ist eines der am besten erhaltenen und in der soliden Technik der gleichzeitig entstandenen Tötung Urias verwandt [Abb. 112]. Man sieht um ein auf hohem Postament errichtetes Götterbild eine erregte Schar von „Trabanten und Rittern" sich drängen, die alle mit Stöcken bewaffnet sind. Es handelt sich augenscheinlich um den Sturz der Statue, denn

[1]) Vgl. die Plakette nach Donatello im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Bode, Die Ital. Bronzen II, 501), deren Photographie Herr Dr. Wilhelm Vöge freundlichst für mich anfertigen liess.



Abb. 113 AUSROTTUNG DES GESCHLECHTES AHABS

einer der Männer stürmt mit erhobenem Stock gegen sie an, ein anderer sucht von unten sie zu fällen, wie man die Axt gegen einen Baumstamm erhebt. Die Darstellung bedeutet nichts anderes als die Vertilgung des von Ahab eingeführten Götzendienstes und den Sturz der Säule Baals, wie sie unmittelbar auf den Untergang Jorams folgte[1]).

Das Medaillon über Ezechiel

Die nächste Folge seines Todes aber war die Ausrottung des Geschlechtes Ahabs, „seiner Grossen, seiner Verwandten und seiner Priester, bis dass ihm nicht einer überblieb“[2]). Dies allgemeine Blutbad sehen wir im nächsten Medaillon über dem Propheten Ezechiel geschildert [Abb. 113]. Ein Turm,

[1]) 2. Könige 10 v. 25—27.

[2]) 2. Könige 10 v. 11. Die Häupter der siebenzig Söhne Ahabs waren dem Könige vorher aus Samaria gesandt worden, und er hatte befohlen, sie auf zwei Haufen vor dem Thor aufzu-



Abb. 114 HIMMELFAHRT DES ELIAS

aus dessen Fenster Haupt und Hände eines der getöteten Söhne Ahabs an einem Stab heraushängen, bezeichnet eine Stadt als Schauplatz des Gemetzels. Um zwei Reiter gruppiert sich das Handgemenge. Der eine sitzt noch im Sattel und kämpft gegen einen Fussoldaten; das Pferd des andern ist gestürzt, und er ist rettungslos seinem Widersacher verfallen, der schon zum Todesstoss gegen ihn ausgeholt hat. Auch Frauenköpfe werden zwischen den kämpfenden Männern sichtbar, und trotz des beschränkten Raumes und der verhältnismässig geringen Anzahl von Figuren, die er aufnehmen konnte, gewinnt der Beschauer den Eindruck eines unabsehbaren Schlachtgetümmels.

schichten. Michelangelo hatte nicht Platz in seinem Medaillon für siebenzig Häupter von Erschlagenen, aber er hängte wenigstens eins zum Thor aus dem Fenster hinaus. So hatten die Philister das Haupt Sauls am Tempel ihres Gottes Dagon aufgehängt. Vgl. 1. Chronica 10 v. 10.

Das Medaillon über der Persica

Die Reliefdarstellung über der Persica hat Michelangelo, wie gesagt, unterdrückt, wahrscheinlich, weil die Atlanten mit ihren vorgestreckten Beinen den Schild schon halb verdeckten, dann aber auch, weil er an dieser dekorativen Kleinmalerei keine Freude mehr fand. Wir sehen das auch an dem letzten Medaillon dieser Reihe, wo die Himmelfahrt des Elias nur aufs flüchtigste skizziert worden ist[1]) [Abb. 114]. Man erkennt mühsam in einem von zwei fliegenden Rossen durch die Lüfte getragenen Karren einen stehenden, gebückten Alten und vermutet hinter dem Wagen den einzigen Zeugen des Wunders, den zurückbleibenden Elisa[2]). Auch diese letzten Medaillons hat Michelangelo vielleicht noch weiter ausführen und vergolden wollen. Jedenfalls war die Geduld des Papstes erschöpft, ehe er an die Ausgestaltung dieser Details die Hand legen konnte.

Das Medaillon über Jeremias

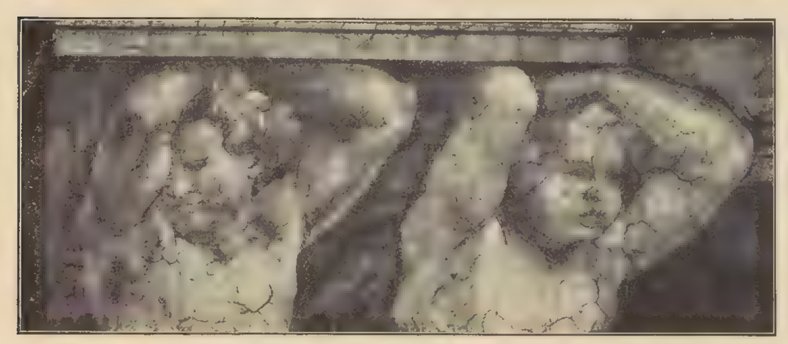
Obwohl auch die Himmelfahrt des Elias dem Buch der Könige entnommen ist, so verbindet sie doch mit der Bilderreihe aus dem Untergange des Geschlechtes Ahabs kein innerer Zusammenhang. Sie gehört vielmehr mit dem Medaillon über der Libica, der Opferung Isaaks, schon in den Kreis der typologischen Darstellungen über der Altarwand. Wir sehen hier in den Eckbildern des Gewölbes, im Tode Hamans und der Erhöhung der ehernen Schlange, den Opfertod Christi vorgebildet, und dasselbe gilt von der Opferung Isaaks in allen altchristlichen Bilderkreisen. Jonas' Errettung aus dem Fischbauch aber ist ebenso typisch als Vorbild der Auferstehung Christi wie die Himmelfahrt des Elias für die Himmelfahrt des Herrn. So hat Michelangelo den historischen Zusammenhang preisgegeben und die letzten beiden Medaillons nur noch als Typen Christi aufgefasst, um hoch über dem Altar der Kapelle in den fünf bekanntesten Gleichnissen aus dem Alten Testament das grosse Mysterium des Opfers Christi, seiner Auferstehung und seiner Himmelfahrt zu verherrlichen.

[1]) 2. Könige 2 v. 11.

[2]) Ähnlich ist der Vorgang auch bei Giotto in der Cappella dell'Arena dargestellt [Abb. 115]. Im Medaillon Michelangelos ist hinter dem Wagen ein grosses Stück des Intonaco abgefallen und ergänzt worden.



Abb. 115 HIMMELFAHRT DES ELIAS VON GIOTTO IN DER CAPPELLA DELL'ARENA IN PADUA



KARYATIDENKINDER RECHTS NEBEN JOEL

KAPITEL IV • DIE KARYATIDENKINDER

„In solcher Knechtschaft, mit so viel Verdruss, mit falsch verstandenen Absichten und grosser Gefahr meiner Seele soll ich hier gotterzeugte Dinge meisseln“, hat Michelangelo einmal verzweifelt ausgerufen, als die Wogen der Bitterkeit hoch über ihn dahingingen und sein Geist sich nicht emporzuringen vermochte aus den dunklen Tiefen der Menschenverachtung[1]). Wie oft haben solche Stimmungen den einsamen Mann in der Sixtina heimgesucht, wie schwer lasteten auf ihm gerade damals die Feindschaft und der Neid der Menschen, die ihn umgaben! Denn die Natur, die ihn mit höchstem Schöpfergeist beseelt, sie hatte ihm die Kunst versagt, „die arme Kunst sich künstlich zu betragen“. Der tiefe, stets sich steigernde Ernst, der dem ganzen Werk den Stempel aufdrückt, die mühsam zurückgehaltene Leidenschaft in so vielen Bewegungen, der Ausdruck geistigen Ringens in so vielen Gesichtern — alles das legt Zeugnis ab von dem, was Michelangelo damals selbst zu kämpfen und zu leiden hatte. Nur in den dekorativen Figuren verleugnet sich die trübe Stimmung des Meisters. Wie sie der Begeisterung Michelangelos für die Antike den Ursprung verdanken, so atmen sie auch antiken Geist. Sind denn solche Urbilder von Schönheit und Jugendkraft wie die Atlanten überhaupt mit trüben Mienen denkbar? Ist es nicht selbstverständlich, dass sie in voller Daseinsfreude ihre Glieder regen, einander zurufen und zusehen und sich in überquellendem Jugendmut bestrebt zeigen, jedes Zwanges und jeder Beschränkung ledig zu werden? Und selbst wenn sie still und traumverloren dasitzen und es scheint, als ob ein Schatten von Schwermut über ihr Gesicht dahinfliege, auch dann noch spürt man eine ruhige Gelassenheit, die alles schmerzliche Empfinden verklärt.

[1]) Con tanta seruitu, con tanto tedio
E con falsi concecti e gran periglio
Dell'alma a sculpir qui cose diuine.
Frey, Dichtungen 234 n. CXLIV.

Noch fröhlichere Wesen als die Atlanten sind die Karyatidenkinder. Michelangelo muss sich von Jugend an in dieser Kinderwelt heimisch gefühlt haben, die eine der anmutigsten Episoden in der Kunst der Renaissance bedeutet. Noch heute hat sich im Bargello ein Bronzerelief seines Lehrers Bertoldo erhalten, welches zahllose weinselige Putten darstellt, die einen gleichfalls trunkenen Bacchus auf einem Karren im Triumph einherführen [vgl. Abb. 104]. Donatello hatte an seinen Kanzeln und Sängertribünen fröhliche Reigen singender Kinder angebracht, und galt es eine Guirlande zu tragen oder ein Familienwappen zu halten, so nahm man regelmässig die Dienste der sogenannten „Spiritelli“ in Anspruch. Welche Wunderwerke sinnigster und heiterster Dekoration sind die Friese, Kandelaber und Wappen, welche Jacopo della Quercia, Benedetto da Majano, die Robbia und so viele andere mit ihren fröhlichen, dienstbeflissenen Putten geschmückt haben!

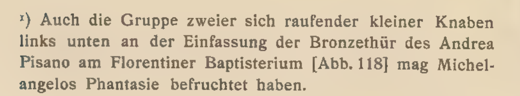
Abb. 117 PUTTEN DONATELLOS VOM VERKÜNDIGUNGS-TABERNAKEL IN S. CROCE ZU FLORENZ

Vorbilder bei Andrea Pisano und Donatello

Michelangelo, welcher der Kunst Donatellos so viel verdankt, scheint auch die erste Anregung für seine Karyatidenpaare an den Pilastern der Prophetensitze von jenen Terracotta-Putten erhalten zu haben, welche das Gesims der Verkündigung Donatellos in Santa Croce schmücken[1]) [Abb. 117]. Hier wenigstens treten zuerst die guirlandentragenden Spiritelli in engster Verbindung paarweise auf und halten auch ihre Arme ähnlich über Kopf und Schulter wie die ersten Karyatidenkinder, die Michelangelo am Thron des Zacharias malte. Aber gerade der Vergleich mit seinen Vorgängern zeigt wiederum, wie wenig er von ihnen lernen konnte, wie er sich wohl äusserlich ein Motiv zu eigen machte, wie aber seine Formenwelt eine vollständig andere und neue war.



Abb. 118 DETAIL DER BRONZETHÜR DES ANDREA PISANO AM FLORENTINER BAPTISTERIUM



[1]) Auch die Gruppe zweier sich raufender kleiner Knaben links unten an der Einfassung der Bronzethür des Andrea Pisano am Florentiner Baptisterium [Abb. 118] mag Michelangelos Phantasie befruchtet haben.

Das Kind in der Kunst Michelangelos

Das Kind hat in der Kunst der Renaissance verhältnismässig am längsten gebraucht, sich zu entwickeln, und selbst in den Madonnenbildern verkörpert Maria schon längst ein hohes Ideal anmutigster Weiblichkeit, während der Christusknabe noch immer einen unförmlichen Kopf, einen hässlichen Körper und ungelenke Gliedmassen hat[1]). Erst Michelangelos Kindergestalten besitzen die freie Herrschaft über ihre Glieder, sie sind so vollendete Abbilder edelster Menschlichkeit wie seine Atlanten und haben als Gattung in der ganzen früheren Kunst nicht ihresgleichen. Er schuf die vierundzwanzig Kinderpaare an den Stirnseiten der Pilaster in mannigfachstem Wechsel von Ausdruck und Bewegung von Anfang an ohne jede Unsicherheit, im ersten Paar ein Meister jeder Form und Linie wie im letzten. Aber er benutzte für die beiden Pilaster, die jeden Prophetensitz einfassen, nur einen Karton, den er einmal im geraden und einmal im Gegensinne gebrauchte[2]). Wollte er sich selbst die monotone Arbeit verkürzen, oder beugte er sich unter ein höheres Gesetz der Symmetrie? Jedenfalls hat er dann in der Ausführung der Kartons jedes Paar so selbständig behandelt und so wunderbar plastisch modelliert, dass bis vor kurzem niemandem die Benutzung eines Kartons für zwei Gruppen aufgefallen ist.

Fast immer haben sich ein Knabe und ein Mädchen zum Tragen der Last des Gesimses zusammengefunden. Alle miteinander sind sie in hellgrauer Steinfarbe gemalt, anfangs sorgfältiger, später flüchtiger mit breiten Pinselstrichen ausgeführt und dann mehr auf Wirkung aus der Ferne berechnet. Die Karyatidenpaare an den Nischen des Jonas und der Libica sind am flüchtigsten behandelt; man spürt, dass der Meister ebensowenig Zeit hatte, sie zu vollenden wie die letzten Medaillons.

Sonst haben diese Kleinen eigentlich keine stetig fortlaufende Entwicklungsgeschichte, und jede Gruppe ist vollständig für sich erdacht und ausgeführt. Man kann auch nicht sagen, dass sie anfangs ruhig ihre Pflicht erfüllen und erst später anfangen, sich durch kindliche Spiele die Zeit zu vertreiben. Michelangelos alles beherrschende Phantasie stellte sich eben von vorneherein die Empfindung solcher Knirpse vor, ihre Art und Unart, ihren unbezwinglichen Drang nach Unterhaltung und Bewegung. Und wenn man sieht, mit wie viel Humor und Verständnis er jede einzelne Gruppe behandelt hat, dann meint man, er habe sich gern zu dieser Kinderschar geflüchtet, wenn der Ernst der Gedanken sich zu schwer auf ihn herabsenkte. Man meint, ein Lächeln habe die sorgenvollen Mienen des Meisters verklärt, als er sie schuf.

Schon das zuerst entstandene Kinderpaar neben dem Zacharias über dem Eingang zeigt sich in ziemlich lebhafter Bewegung [Abb. 119]. Es scheint noch unter dem Einfluss der Putten Donatellos entstanden zu sein, und das Motiv, wie sich die Kinder gegeneinander lehnen, ein Paar Arme über die Schultern gekreuzt haben und mit dem andern das Gebälk stützen, ist äusserst kompliziert. Daneben ist das Tuch oder Mantelstück beachtenswert, welches hinter

[1]) Vgl. Siegfried Weber, Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Heidelberg 1898.
[2]) Justi a. a. O. p. 141 und Ch. Holroyd, Michael Angelo Buonarroti, London 1903, p. 169.



Abb. 119 KARYATIDENKINDER NEBEN ZACHARIAS

ihnen aufgehängt ist. Man entdeckt es hinter den Kindern auch an allen übrigen Pilastern, und es ist seltsam, dass Michelangelo trotz seiner Abneigung gegen alles Ornamentale und Nebensächliche an diesen Schmuck der Pilaster gedacht hat.

Vielleicht ist es ursprünglich des Meisters Absicht gewesen, an den Langseiten die Kinder vor ihren Pilastern einfach als Karyatiden mit erhobenen Armen nebeneinander aufzustellen. Wenigstens stehen die ersten Paare neben Joel [vgl. Abb. 116] und Delphica teilnahmslos nebeneinander und tragen mit den auf den Kopf gelegten Händen das Gebälk. Aber sei es, dass die Monotonie einer solchen Karyatidenreihe ihn erschreckte, sei es,



Abb. 120 KARYATIDENKINDER NEBEN DER PERSICA

Die abwechslungsreiche Behandlung des Stoffes



Abb. 121 KARYATIDENKINDER NEBEN DER LIBICA

dass es ihm überhaupt unmöglich war, sich selbst zu wiederholen, schon in der nächsten Gruppe der linken Reihe neben der Erithraea fangen die Kinder wieder an, sich miteinander zu beschäftigen und jedes auf seine besondere Art sich mit dem Tragen des Gebälks abzufinden. Das setzt sich im folgenden fort, und dabei beobachten wir in anmutigem Wechsel die verschiedenartigsten Stimmungen: Ruhe und Bewegung, Lust und Unlust, Unbehagen und Heiterkeit. Ausserdem werden alle erdenklichen Stellungen und Bewegungsmotive erschöpft. Sah man die Kinder neben dem Joel ganz von vorne, so erscheinen die beiden neben der Erithraea einander zugekehrt im Profil. Man sieht, sie



Abb. 122 KARYATIDENKINDER NEBEN DANIEL
Nach einem Stich im Besitz des Herrn Geheimrat Ruland in Weimar

empfinden ihre Lage peinlich und sind einander wenig wohlgesinnt. Die folgenden zwei neben dem Ezechiel kehren dem Beschauer den Rücken, als dürfe niemand wissen, was sie so heimlich und vertraulich besprechen. Die Trabanten der alten Persica zeigen sich wieder ganz en face [Abb. 120]. Sie haben den Mantel von der Wand genommen und sich um Kopf und Schultern gehängt und stehen nun mit komischer Würde da, wie die Putten Sodomas in der Farnesina auf dem Bett der Roxane. Das letzte Puttenpaar neben dem Jeremias ist das derbste der ganzen Reihe. Hier sieht man das Mädchen von vorne und der Knabe kehrt uns den Rücken. Man vergleiche die zierlichen Kleinen neben



Abb. 123 KARYATIDENKINDER NEBEN DANIEL

dem Zacharias mit diesen überkräftigen Geschöpfen[1]), und man erkennt auch an ihnen, wie sich Michelangelos Formenideal während der Sixtina-Malereien immer mehr ins Plastische ausgestaltet.

Für die Kinderreihe gegenüber, an der Seite der Delphica, ist es charakteristisch, dass Michelangelo hier am Begriff der Karyatiden länger festgehalten hat. Sowohl die Kleinen neben dem Jesaias als auch die neben der Cumaea tragen pflichteifrig das Gebälk mit hocherhobenen Armen und bekümmern sich gar nicht um einander. Dann aber war für den Meister das Thema erschöpft. Die nächsten drei Paare neben Daniel, Libica und Jonas sind die bewegtesten der ganzen Reihe: ernstlicher Unfriede neben Daniel [Abb. 122 und 123], wo die unter dem Gebälk erhobene Hand des Knaben auszuholen scheint, um dem schreienden Mädchen eins zu versetzen[2]); Versöhnung neben der Libica, wo die Beine der Kinder sich verschränken und das Mädchen sich verschämt gegen die Zärtlichkeiten ihres kleinen Partners wehrt [Abb. 121], neue Neckereien neben dem Jonas, wo nun das Mädchen, wie es scheint, die Spässe des Buben satt bekommen hat und sich ernstlich von ihm zu trennen sucht[3]).

[1]) Das Band, welches das Mädchen unter der Brust um den nackten Leib geschlungen hat, wird später eins der Lieblingsmotive Michelangelos (Aurora, Louvre-Sklaven, Christus der Kreuzabnahme) und ist ebenfalls antiker Herkunft.

[2]) Auf einer Plakette Paduanischer Schule im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin ist dies Kinderpaar ins Bronzerelief übertragen worden [Abb. 125]. Vgl. Bode, Die italienischen Bronzen, p. 79 n. 876.

[3]) Der Versuch, die Karyatiden-Kinder in Marmor auszuführen, ist an der Cancellata der Cappella del Monte in S. Pietro in Montorio in der Werkstatt Ammanatis gemacht worden. Auch hier bewahrheitet sich die alte Erfahrung, dass es unmöglich ist, Michelangelo nachzuahmen, ohne weit hinter ihm zurückzubleiben.



PUTTO RAFFAELS AUS DER STANZA DELLA SEGNATURA

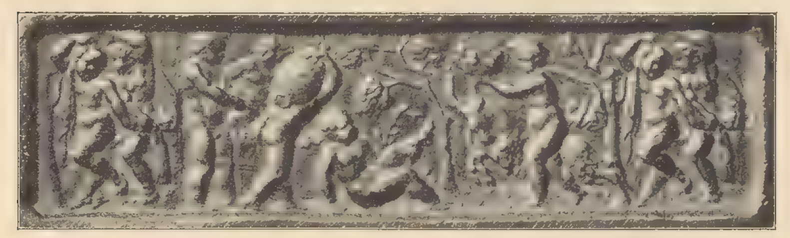


Abb. 125 PLAKETTE DER PADUANISCHEN SCHULE IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN
(In den Ecken sind Michelangelos Putten neben Daniel kopiert)

KAPITEL V • DIE KNABEN MIT DEN NAMENSTAFELN DER PROPHETEN UND SIBYLLEN

Putten Mantegnas in der Camera degli Sposi

Wenn es sich nachweisen liesse, dass Michelangelo auf seiner Reise nach Venedig im Jahre 1494 Mantua berührt und damals Gelegenheit gefunden hätte, die Camera degli Sposi zu besuchen, so könnte man meinen, seine Knaben unter den Sehernischen zwischen den Lünetten seien in Erinnerung an die Putten Mantegnas entstanden, welche mit vereinten Kräften die grosse Inschrifttafel tragen und die Kränze um die Büsten der römischen Kaiser emporhalten. Aber auch in Rom hat Michelangelo ähnliche Funktionen der Putten beobachten können. Im Appartamento Borgia, im Saal der sieben freien Künste, hält ein schöner Engel in flatterndem Gewande das Borgia-Wappen empor, und in den Fresken Mantegnas in der Kapelle Innocenz VIII. sah man fünfzehn Putten, welche, durch Guirlanden verbunden, ein gemaltes Gesims zu tragen hatten[1]). Nur waren in der älteren Kunst diese Engelskinder fast regelmässig mit Flügeln dargestellt, ebenso wie die Heiligen mit Glorienscheinen, Attribute, die Michelangelo streng aus seiner Kunst verbannt hat.

Da an Altar- und Eingangswand der Kapelle ein monumentales Rovere-Wappen den Raum unter den Prophetennischen ausfüllte, so hatte Michelangelo nur für zehn Knaben Verwendung — an jeder Langseite fünf. Und auch hier noch verkürzte er die Einförmigkeit der Arbeit, indem er wenigstens bei den drei ersten Knaben denselben Karton noch einmal gegenüber im umgekehrten Sinne verwandte.

Alle diese Kinder scheinen uns heute ziemlich plump und hässlich[2]). Anfangs sind sie grösser, später, wie sich die Inschrifttafeln herabsenken, klein

[1]) Chattard, Descrizione del Vaticano III, 143.
[2]) Von den Biographen Michelangelos sind denn die Knaben auch regelmässig mit Stillschweigen übergangen worden. Nur Henke (Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. VII p. 14) gedachte ihrer kurz und behauptete, dass es in der ganzen Kunst Michelangelos keine Darstellung des Menschen gäbe, die in Stil und Charakter der Antike so nahe komme wie diese stehenden, von ihm stark überschätzten Kindergestalten. Photographische Aufnahmen fehlten bis heute, aber schon im Jahre 1540 wurden sechs der Knaben von Giorgio Ghisi Mantovano gestochen. Die Regia Calcografia zu Rom bewahrt die Platten, und Abdrücke sind zu haben. Die Stiche Cunegos aus dem Beginn des vorigen Jahrhunderts sind völlig stillos.



Abb. 126 TAFELTRÄGER UNTER JOEL
NACH EINEM STICH VON GIORGIO GHISI (1540)

und gedrungen. Sie waren nur flüchtig gemalt und sind jetzt nachgedunkelt und kaum noch kenntlich. Die ihnen eigentlich bestimmte Aufgabe, die Schrifttafeln unter Propheten und Sibyllen emporzuhalten, erfüllen sie erst am Schluss der Reihe, vielleicht weil Michelangelo aus Furcht vor Monotonie sich scheute, das Motiv gleich anfangs zu erschöpfen. Überdies sind die Tafeln bereits überall durch Schleifen und Bänder an der Wand befestigt.

Die ersten zwei Knaben unter Joel und Delphica [Abb. 126 und 127] sind die anmutigsten[1]), wenn sie auch sehr zerstört und nachgedunkelt sind. Sie haben blonde Lockenköpfe wie alle folgenden auch, und ihre erhobenen Arme ruhen nachlässig in einer grünen Schleife, welche wie eine Guirlande von der Tafel herabhängt. Die folgenden zwei sind schon recht plump; sie haben die Arme über die Brust gekreuzt, die Guirlande wie eine Schlinge um den Hals gelegt und wissen nicht, was sie zu thun haben[2]). Das dritte Paar zeigt besonders schwerfällige Formen; die Tafel ruht bereits fast auf ihrem Kopf, aber sie spüren die Last noch nicht und stehen mit halbgesenkten Armen thatenlos da[3]).



Abb. 127 TAFELTRÄGER
UNTER DER DELPHICA

Michelangelo scheint dann im weiteren Verlauf seiner Arbeit selbst die Notwendigkeit empfunden zu haben, die Kinder irgendwie zu beschäftigen. Jedenfalls machen sich die letzten vier sämtlich als Träger der Tafeln zu schaffen,

[1]) Beide gestochen von Giorgio Ghisi und beide 1540 bezeichnet. Vgl. Bartsch, Le peintre graveur XV, 393.

[2]) Gestochen ist der vollständig übermalte Knabe unter der Erithraea. Bezeichnung: Michael Angelus invent. et pinxit. Georgius Mantuanus fecit. Der rechte Arm des Knaben unter dem Jesaias ist gleichfalls übermalt.

[3]) Gestochen ist der Knabe unter Ezechiel mit der Namensziffer Ghisis und der Jahreszahl 1540 [vgl. Abb. 88]. Beide Knaben sind verhältnismässig gut erhalten.

und für jeden Fall wird ein neuer Karton entworfen. Trotzdem aber gewinnt man nirgends so wie hier den Eindruck, dass der Meister Eile hatte, fertig zu werden, dass die Beschäftigung mit diesen Putten jeden Reiz für ihn verloren hatte. Oder sind der Kerzenrauch und spätere Übermalung daran schuld, dass diese Schildträger uns heute so wenig anziehend erscheinen?

Das Kind unter dem Daniel hat die Arme fest an die Beine gelegt und trägt die tief herabgerückte Tafel auf dem Kopf; es ist nicht mehr nackt wie seine Brüder, sondern trägt einen grauweissen, zerfetzten Lendenschurz, der mit Bändern über den Schultern festgehalten wird. Auch der Knabe gegenüber hat einen Mantel hinten über den Rücken gehängt, und die Tafel ruht leicht auf den Oberflächen seiner erhobenen Hände[1]) [Abb. 128]. Die kleinen, gedrückten Wesen endlich unter Libica und Jeremias sind ebenfalls mit Hemd und Schurz bekleidet. Sie haben etwas Zwerghaftes erhalten, da Prophet und Sibylle über ihnen ins Titanenhafte gewachsen sind und ihre Thronsitze daher tief herabgerückt werden mussten. Das Kind unter der Libica hat mit der Rechten den unteren Rand der Tafel erfasst und den linken Arm über die Brust gelegt; das arg zerstörte Kind gegenüber unter dem Jeremias ist allein von allen als wirklicher Träger der Tafel aufgefasst, welche es an beiden Ecken mit erhobenen Händen unterstützt[2]) [Abb. 129].



Abb. 128 TAFELTRÄGER UNTER DER PERSICA

Abb. 129 TAFELTRÄGER UNTER DEM JEREMIAS
Nach einem Stich im Besitz des Herrn Geheimrat Ruland in Weimar

[1]) Gestochen von Ghisi mit Bezeichnung und Jahreszahl 1540. Der Stich ist insofern ungenau, als die Schrifttafel einige Zoll über den Händen des Knaben hängt, während sie in Wirklichkeit auf ihnen ruht. Auch die Knaben unter Persica und Jeremias sind vollständig übermalt.

[2]) Gestochen von Ghisi ohne Namen und Jahreszahl.



ORNAMENTALES MOTIV AUS DEM CHORGESTÜHL VON SAN PIETRO IN PERUGIA

KAPITEL VI • DIE LIEGENDEN ERD- UND FLUSSGÖTTER

Man hat die vierundzwanzig Bronze-Akte in den Dreiecken über den zwölf Gewölbekappen geistvoll als „die unterste Staffel der Sixtinischen Menschenskala" bezeichnet und behauptet, dass sie ihre Entstehung dem Zufall verdankten[1]). Damit mag auch der ethische Wert dieser seltsamen liegenden Gestalten richtig bemessen sein, aber ihr Ursprung und ihre Bedeutung lässt sich wohl noch genauer analysieren. In der ganzen dekorativen Kunst der Frührenaissance würde man solche männlichen oder weiblichen Halbwesen allerdings vergeblich suchen, denn Michelangelo hat auch diesmal wieder seine Vorbilder direkt der Antike entlehnt. Die Erd- und Flussgötter an den Triumphbögen des Septimius Severus und des Constantin, die er in Rom täglich vor Augen hatte, haben ihm vorgeschwebt, als er diese liegenden oder hockenden Genien schuf[2]); sie erfüllen auch dort denselben einfachen Zweck wie hier, in dekorativer Weise leere Flächen zu füllen, und man fragt nicht danach, woher sie gekommen sind und wie sie sich in ihrer unbequemen Lage erhalten. Daher wenigstens anfangs keine Aktion zu einem vorgesteckten Ziel, kein geistiger Impuls nach irgend einer Richtung hin, sondern nur der dunkle Trieb, sich im gegebenen Raum zurechtzufinden und zu ruhen[3]). Wir können deutlich verfolgen, wie Michelangelo auch hier immer neuen Bewegungsmotiven nachgegangen ist, wie er im ganzen ersten Teil seines Werkes das unendlich schwierige Problem der Ruhe an diesen Gestalten zu variieren suchte, bis er zuletzt in den Bronzeakten zwischen Cumaea und Jesaias den denkbar edelsten Ausdruck gefunden hat. Als dann aber auf einmal im weiteren Verlaufe seiner Arbeit alle Grössenverhältnisse wuchsen, Bewegung und Pathos sich steigerten, fuhren auch die Genien aus ihrem Halbschlaf empor: sie richten sich auf, beugen sich vor, kehren sich ab, sträuben sich mit Händen und Füssen gegen die Enge ihrer schwindelnden Lage und fangen auch wohl an zu schreien[4]). Aber

Einfluss der Antike

[1]) Justi, Michelangelo p. 177.

[2]) Beim Constantinsbogen wie beim Bogen des Septimius Severus sieht man diese Allegorien über den Seitenbögen gelagert; über dem Mittelbogen schweben die Niken. Alle Reflexionen über Sinn und Zweck dieser Bronzeakte, alle Versuche, ihre seltsame Lage äusserlich zu motivieren (vgl. Justi a. a. O. p. 178) werden durch den einfachen Nachweis erledigt, dass Michelangelo, was er an den Denkmälern der Alten sah, als gut und gesetzmässig anerkannte und sich zu eigen machte. Eine Rötelzeichnung Michelangelos nach dem Constantinsbogen bewahrt die Casa Buonarroti.

[3]) W. Henke a. a. O. p. 12.

[4]) Es sind dies die vier Genien-Paare zwischen Cumaea und Libica einerseits, Ezechiel und Jeremias andererseits.

über dem Hochaltar zwingen die engen Schranken des Raumes die Widerwilligen abermals in eine liegende, ruhigere Pose zurück.

Wie bei den Karyatidenkindern, so hat Michelangelo auch hier denselben Karton für zwei zugehörige Figuren benutzt, und was dort noch als freier Wille gelten konnte, wurde hier ein Gesetz der Symmetrie. Denn die Genien, welche durch die eigentümliche Färbung gelblicher Bronze noch diskreter als die Karyatidenkinder als Dekoration gestempelt sind, erscheinen rechts und links von dem antiken Widderkopf einander gegenüber angeordnet.

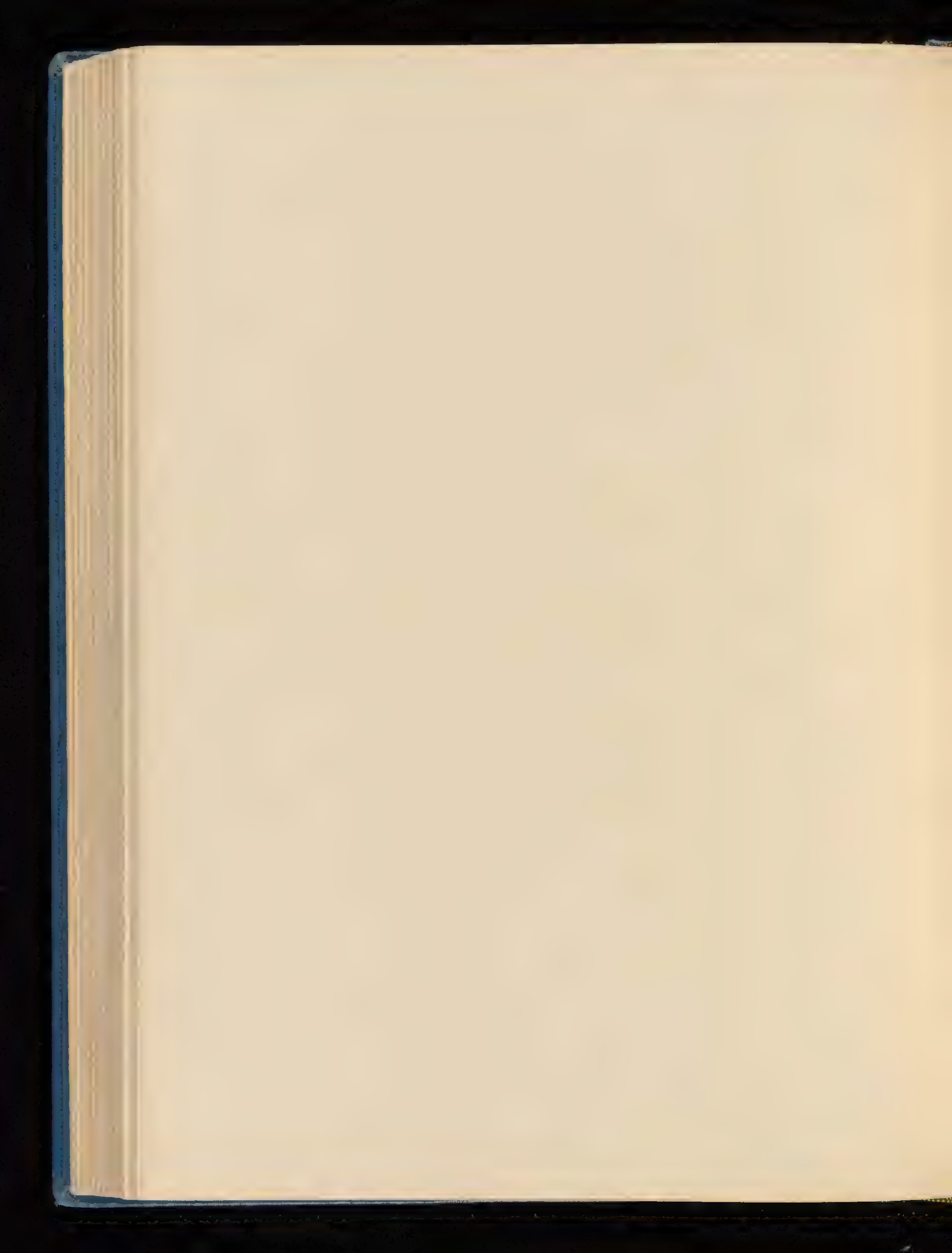
Bedeutung der Bronzeakte für die spätere Kunst

Haben die Bronzeakte in der Kunst der Frührenaissance keine Vorbilder, so ist doch ihre Bedeutung für die Dekoration der Hochrenaissance geradezu epochemachend. Auch Michelangelos eigene Phantasie konnte sich nicht wieder von diesen seltsamen Gebilden befreien, und sie schwebten ihm noch vor, als er im Herbst des Jahres 1520 die Allegorien für die Medici-Grabmäler entwarf. Crepuscolo und Aurora am Grabmal des Pensieroso finden sich direkt in der Sixtina vorgebildet, der erstere in dem Bronzeakt zwischen Cumaea und Jesaias, die letztere in dem ruhenden Genius über der Kreuzigung Hamans.

Nach dem Meister haben sich seine Schüler und Nachfolger des Menschen als Dekorationsmotives bemächtigt, und damit war auf einmal die ganze reizvolle Ornamentik der Frührenaissance verdrängt. In jedem Material, in Farbe, Stein und Bronze, in Silber und Gold sind Michelangelos Aktstudien in der Sixtina von späteren Künstler-Generationen nachgeahmt worden. Benvenuto Cellini, Vincenzo Danti, die beiden Carracci und zahllose andere haben dies Evangelium von der Schönheit menschlicher Gestalt verbreitet, das Michelangelo zuerst verkündigt hatte.

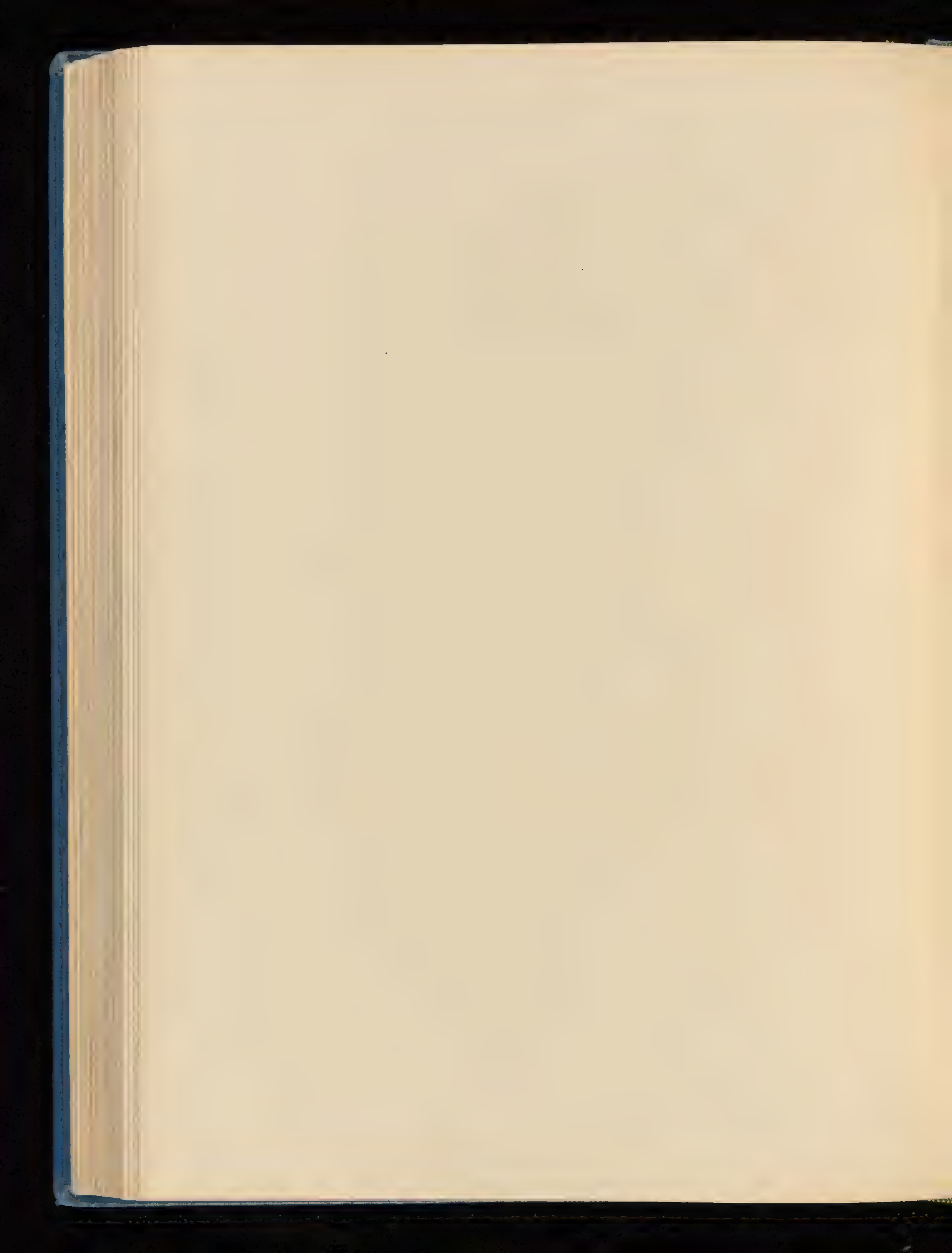


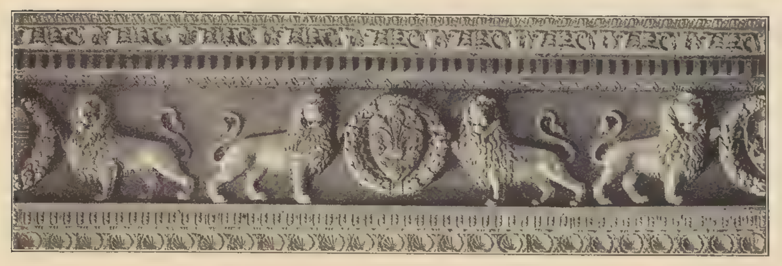
ORNAMENTALES MOTIV VON DER DECKE DER STANZA D'ELIODORO



ABSCHNITT VI

DIE HISTORIENBILDER





FRIESDEKORATION IM PALAZZO VECCHIO ZU FLORENZ

KAPITEL I • DIE VIER GESCHICHTSBILDER IN DEN ECKEN

Der Jüngling, der den letzten Abschied von der Heimat nimmt und ahnungsvoll des Lebens vielverschlungene Bahn betritt, blickt wohl zurück auf das, was einst sein Eigentum und seine Welt gewesen und ruft die Geister der Vergangenheit an, ihn auch ferner gnädig zu geleiten. Michelangelo war allerdings kein Jüngling mehr und auch kein Fremder auf der grossen Weltbühne, wo sich der Mensch allein behaupten soll, als er sein Sixtina-Werk begann. Er hatte schon wacker mitgeschwommen im Strom des Lebens und nie den Atem verloren, aber er hatte sich doch noch niemals einer so monumentalen Aufgabe gegenüber gesehen. Was er auch geleistet hatte — es war nur Stückwerk im Vergleich zu dem, was ihm jetzt zu leisten befohlen wurde. Er musste sich vorkommen wie Herakles am Scheidewege; und als er sich endlich schweren Herzens entschloss, den Dornenpfad des Ruhmes hinanzuklimmen, da blickte er noch einmal zurück und beschwor die Erinnerungen seiner entsagungsvollen Jugend herauf.

So ist es nicht von ohngefähr geschehen, dass der junge Meister über dem Eingang der Kapelle sein Werk mit den Historien von David und Judith begann[1]). Wie trostreich musste damals die Sprache dieser Zeugen gottgewirkter Wunderkraft zu ihm reden, als er sich selber anschickte, Ungeheures zu vollbringen! David, der Hirtenknabe, der den gewappneten Riesen mit einem Kieselstein zu Fall bringt; Judith, das Weib, das dem gewaltigen Feldhauptmann der Assyrer auf seinem eigenen Lager das Haupt vom Rumpfe trennt — mahnten ihn nicht beide, Gott zu vertrauen und furchtlos das Riesenwerk in Angriff zu nehmen? Und mit diesen Typen frommen Heldenmutes, welcher lächelnd brutale Gewalt überwindet, hatte er von Jugend an seine Phantasie erfüllt, denn die Florentiner ehrten in David und Judith ihre besonderen Schutzpatrone. Alle Vorläufer Michelangelos, Ghiberti, Verrocchio und Donatello, Männer, deren Kunst er noch als alter Mann bewunderte, hatten den Ruhm der beiden Heroen in Stein und Erz verewigt. Donatellos Erzbild der Judith sieht man noch heute in der Loggia dei Lanzi, Verrocchios David im Bargello; Ghiberti hatte alle beide an seiner „Thür des Paradieses“ dargestellt. Und stand nicht Michelangelos eigener „Gigante“ schon seit dem Sommer 1504 auf der Piazza della Signoria? So knüpfte Michelangelo damals an längst vertraute Gedankenkreise

[1]) Peruzzi hat einige Jahre später in seinen Fresken der Ponzetti-Kapelle in S. Maria della Pace die Heldenthaten Davids und Judiths in ganz ähnlicher Weise einander gegenübergestellt.

an, und man kann sagen, die freundlichen Geister der Heimat schwebten glückverheissend über seinen Anfängen in der Palastkapelle des Papstes.



Abb. 133 DAVID UND GOLIATH
RELIEF VON DER THÜR GHIBERTIS AM FLORENTINER BAPTISTERIUM

DAVIDS SIEG ÜBER GOLIATH

Tafel VIII

Bei der Tötung Goliaths hat ihm Ghibertis Reliefdarstellung am Hauptportal des Baptisteriums direkt als Vorbild vor Augen gestanden [Abb. 133]. Nur räumt der ältere Meister dem Schlachtgetümmel um die Hauptgruppe fast die ganze Fläche des Reliefgemäldes ein, während bei Michelangelo ausser David und Goliath im Hintergrunde nur einige Kriegerköpfe sichtbar werden. Aber beide Meister haben für ihre Schilderung denselben dramatischen Moment gewählt, und ein Vergleich des Gemäldes mit dem Relief ist nicht minder belehrend wie die oft unternommene Gegenüberstellung des Opfers Abrahams von Ghiberti und Brunelleschi. „Und er traf den Philister an seine Stirn, dass der Stein in seine Stirn fuhr, und er zur Erde fiel auf sein Angesicht", so wird der Fall Goliaths im ersten Buch Samuelis geschildert[1]), und in Ghibertis Relief sieht man denn auch den Riesen mit ausgebreiteten Armen tot am Boden liegen, das riesige, lockenumwallte Haupt in der Erde verborgen. Neben ihm aber kniet der jugendliche Sieger, ein grosses Hackmesser mit beiden Händen wie eine Säge gebrauchend, indem er eifrigst bemüht ist, das Haupt des Feindes vom Rumpfe zu trennen. Ganz ähnlich und doch ganz anders gestaltet sich der Vorgang bei Michelangelo. Goliath ist noch nicht tot. Er hat die Beine angezogen und

[1]) Kap. 17 v. 49.

macht mit beiden Armen verzweifelte Anstrengungen, sich aufzurichten. Da ist David über ihn gekommen, wie der Sturmwind über den gefällten Eichbaum dahinbraust. Behend wie eine Katze ist er auf den Rücken des Feindes gesprungen, hat die Schleuder von sich geworfen, Goliaths Schwert aus der Scheide gezogen und mit der Linken die dichten Haare des Gefallenen am Hinterkopf erfasst. Das alles ist schon vorausgegangen, und wir spüren noch am flatternden Mantel des jugendlichen Helden die Schnelligkeit, mit der es sich vollzog. Jetzt aber hat er schon das Schwert erhoben, pfeifend saust es durch die Luft und wird im nächsten Augenblick sein Opfer treffen[1]). Die Schwerfälligkeit des todwunden Riesen und die elastische Jugendkraft des lächelnden Knaben — das ist der dramatische Kontrast, durch welchen Michelangelos Fresko so packend wirkt, durch welchen er die harmlos naive Schöpfung Ghibertis so weit hinter sich zurücklässt[2]).

DIE TÖTUNG DES HOLOFERNES

Tafel VIII

Ebenso nah und beziehungsvoll wie über dem Eingang der Sixtinischen Kapelle erscheinen David und Judith schon in den Reliefdarstellungen Ghibertis nebeneinander. Denn links neben der Tötung Goliaths sieht man in einer Nische die siegreiche Judith, das hocherhobene Schwert des Holofernes in der Rechten und sein Haupt in der Linken haltend. Auch Botticelli hatte die Judith schon nach vollbrachter That gemalt, wie sie durch das Lager der Feinde zu den Ihrigen heimkehrt, von ihrer Magd Abra begleitet, die das Haupt des Getöteten in einer Schüssel auf ihrem Kopfe trägt. Giuliano da Sangallo und Mantegna hatten die Heldin dargestellt, wie sie das Haupt des Feindes der Dienerin überantwortet[3]). Nur Donatello hatte in seiner berühmten Statue, die als „Exemplum salutis publicae" nach der Vertreibung der Medici vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt wurde, den wenig glücklichen Moment gewählt, wie Judith das Haupt des zu ihren Füssen kauernden Holofernes an den Haaren ergriffen hat und eben das Schwert erhebt, ihn umzubringen. Michelangelo aber schloss sich äusserlich an Sangallo und Mantegna an und wählte einen Augenblick zur Darstellung, welcher vielleicht der schauervollste und vielsagendste war und eigentlich Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in sich fasste.

Eine flüchtig in breiten Kohlenstrichen hingeworfene Zeichnung des Meisters zu Haarlem zeigt uns den merkwürdigen ersten Entwurf zu dem Fresko[4]).

[1]) Wie lahm erscheint im Vergleich zu dieser Armbewegung die Art, wie selbst Donatellos Judith das Schwert gegen Holofernes erhebt!

[2]) David trägt ein blaues Kleid und einen blassgrünen Mantel. Die Beine sind nackt. Goliath trägt ein grünes Panzerhemd mit weissen Ärmeln, die mit gelben Streifen und einer violetten Binde geschmückt sind. Man kann aus der Nähe noch deutlich alle Löcher der Nägel erkennen, mit denen Michelangelo seinen Karton befestigt hat. Ein neuer feiner Riss läuft quer durch das Gemälde am Arm Davids entlang.

[3]) Vgl. die Zeichnung Sangallos im Sieneser Skizzenbuch Fol. 32. Abb. bei Fabriczy, Giulianos da Sangallo figürliche Kompositionen im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. XXIII (1902) p. 197 ff. Die Zeichnung Mantegnas bewahren die Uffizien. (Photographie Alinari.)

[4]) Anhang I n. 16. Vgl. F. v. Marcuard, Die Zeichnungen Michelangelos im Museum Teylor zu Haarlem. München 1901, Taf. III. Enea Vico hat die Judith-Gruppe schon im Jahre 1546 gestochen [Abb. 134]. Vgl. Bartsch, Le peintre graveur XV, 282.



Abb. 134 STICH DES AENEA VICO NACH DER KOMPOSITION MICHELANGELOS

Der Leichnam des Holofernes liegt in der Mitte in seinem Gezelt auf der Erde, rechts stehen zwei erschrockene Zuschauer, links sieht man die schlanke Judith, eben im Begriff, der ein wenig sich bückenden Dienerin die Schüssel mit dem Haupt des Ermordeten auf dem Kopf zurechtzusetzen. Schon Botticelli hatte Michelangelo gelehrt, dass es künstlerisch wirkungsvoller sei, das Haupt des Holofernes auf dem Kopf der Dienerin tragen zu lassen, als es nach dem Bibelwort in einen Sack zu stossen, wie es Mantegna gethan. So behielt er diese Gruppe mit einer wohlüberlegten Veränderung in der Stellung Judiths auch im Fresko bei, und weil er sich sagte, dass diese zwei Frauen vor allem das Interesse des Beschauers auf sich ziehen mussten, rückte er sie in die Mitte[1]). Dagegen liess er in weiser Erkenntnis ihrer störenden Überflüssigkeit die Zuschauer überhaupt fallen und brachte dafür an der anderen Seite links vom Gezelt einen schlafenden Wächter an. Rechts aber sieht man den Rumpf des Holofernes nicht mehr, wie es Michelangelo, dem Bibeltext folgend[2]), anfangs beabsichtigt hatte, auf der Erde liegen, sondern auf dem Lager ausgestreckt.

Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges, sagten wir, sei in dieser schlichten und doch so dramatischen Schilderung der Holofernes-Tragödie zum Ausdruck gebracht worden. Das entsetzliche Gespenst des kopflosen Mannes, der sich in Todeszuckungen auf dem Lager windet und die Rechte noch mechanisch erhebt, das verschwundene Schwert zu ergreifen: ein erschütterndes Bild der eben vollbrachten That! Die furchtlose Judith selbst, die eben ein schützendes Tuch über die grauenvolle Trophäe breitet: wie steht sie noch ganz im Bann des Geschehenen, wie blickt sie tief erschauernd zurück auf das, was sie eben verlässt! Und ihr gegenüber — welch ein Kontrast — die völlig unbewegte Dienerin, die nichts anderes kennt als das Gebot ihrer Herrin und in stummem Gehorsam die seltsame Last auf ihrem Kopfe trägt. Der schlafende Wächter[3]) aber weckt unsere Besorgnis für die bedrohten Frauen. Was wird mit Herrin und Sklavin geschehen, wenn er aus seinem Schlummer emporschrecken sollte? Wer wird die Schutzlosen vor der Wut eines entehrten Volkes verteidigen, wenn ihre Flucht entdeckt werden sollte[4])?

[1]) Piermaria da Pescia hat die Judith-Gruppe in einer Camee angebracht, die einst als antik und Siegel Michelangelos galt. Der Stein wurde im Cinquecento gearbeitet und wird heute im Louvre bewahrt. Vgl. Mariette, Traité des pierres gravées. Paris 1750, p. 47. E. Rossmann, Remarques sur le cachet de Michelange. La Haye 1752. Springer, Raffael und Michelangelo 2. Aufl. I p. 181—2. Holroyd a. a. O. p. 178 wiederholt den durch Springer u. a. längst beseitigten Irrtum, dass die Camee antik und Vorlage Michelangelos gewesen sei. Über eine sehr merkwürdige Analogie für diesen Vorgang, welche bis heute der Forschung entgangen ist, vgl. oben p. 115 Abb. 53.

[2]) Buch Judith, Kap. 13 v. 9.

[3]) Von einer antiken Gemme, die ebenfalls einen Soldaten darstellt, der, auf seinen Schild sich stützend, eingeschlafen ist, mag Michelangelo die Anregung für diese Figur erhalten haben. Vgl. Furtwängler, Antike Gemmen I, Taf. XXV, 5.

[4]) Besondere Kunst, den Eindruck nächtlichen Dunkels hervorzurufen, hat Michelangelo nicht angewandt. Das Lager des Holofernes, über welches die rotvioletten Vorhänge halb herabhängen, hebt sich von tiefschwarzem Hintergrunde ab wie auch der schlummernde Wächter. Die Holzwand hinter Judith erscheint dagegen hell beleuchtet. Judith trägt ein grauweisses Gewand, das durch einen violetten Gürtel zusammengehalten und oben mit gelben Streifen verziert ist. Ihre Haube ist grau und wird durch ein gelbes und ein violettes Band zusammen-

HAMANS UNTERGANG

Tafel IX

Man kann vielleicht sagen, dass die Eckbilder über dem Eingang mit einer gewissen Ökonomie entworfen worden sind, die auch am Anfang dieses Riesenwerkes begreiflich erscheint. Das Gegenteil beobachtet man über dem Hochaltar, wo Michelangelo in den Ecken eine geradezu verschwenderische Fülle von Figuren angebracht hat. Die Schilderung von Hamans Untergang ist in ähnlicher Weise dreigeteilt wie der Tod des Holofernes, nur ist bei diesem die Zeiteinheit gewahrt, während dort nach dem Vorgang der Quattrocentomaler drei Ereignisse nebeneinander auf einer Fläche dargestellt sind[1]). Rechts sehen wir den schlaflosen Ahasver, der halb aufgerichtet auf seinem Lager ruht und die Rechte befehlend gegen seinen Grossvezir Haman ausgestreckt hat, der eben die Treppe herabschreitet. Hinter dem Lager steht mit anderen Gefolgsleuten der lesende Kämmerer, der soeben aus der Reichschronik vorgelesen hat, dass Mardochai dem Könige das Leben rettete, derselbe Mardochai, dem Haman mit dem ganzen jüdischen Volk den Tod geschworen hat. Der Befehl des Königs, seinen Lebensretter zu ehren, ist bereits ergangen, und Haman ist eben daran, dem Mardochai die Kunde zu überbringen, der wie gewöhnlich vor der Thür des Palastes hockt und seinen Kopf erstaunt nach seinem Widersacher umgewendet hat[2]). Die Handbewegungen des in der Thür stehenden Haman sind äusserst bezeichnend. Mit dem Zeigefinger der Rechten weist er zurück auf das königliche Schlafgemach, als wollte er sagen: ich rede auf Befehl des Königs, die flach geöffnete Linke hält er vor sich hin, als ob er in ihr dasselbe lesen wollte, was der Kämmerer in der Chronik des Reiches las, das Unbegreifliche, dass Mardochai vor ihm selbst erhöht werden soll[3]).

Links gegenüber im dämmernden Hintergrunde ist das verhängnisvolle Gastmahl dargestellt oder vielmehr der Moment nachher, in welchem Esther

gehalten. Die Magd hat ein gelbes Kleid an, mit rotem, von grünem Gürtel gehaltenem Überwurf, dessen Unterfutter — hinten umgewendet — violett erscheint. Die Mauerrisse sind schon früher mit Zement ausgefüllt worden. Die Löcher der Nägel, mit denen der Karton rings um die Figuren befestigt war, kann man auch hier noch in der Nähe deutlich erkennen.

[1]) Dass sich Michelangelo die Komposition ursprünglich noch anders gedacht hatte, dürfte die Federzeichnung zweier an Bäumen Gehenkter im British Museum beweisen. Vgl. Anhang I n. 18. Sie stellen augenscheinlich die auf diese Weise bestraften Kämmerer Bigthan und Theses dar, deren Verrat Mardochai (Esther 2 v. 21 ff.) entdeckt hatte. Wahrscheinlich wollte Michelangelo diese beiden in seiner Komposition anbringen, um an ihnen Mardochais Verdienste um Ahasveros zu demonstrieren.

[2]) Seltsamerweise sieht Justi (a. a. O. p. 58) in dieser Gestalt den Henker, der den Todeskampf Hamans „für seinen Bericht beobachtet". Aber schon Springer (a. a. O. p. 182) nannte sie richtig Mardochai, den Michelangelo gerade in dieser Stellung anbrachte, weil im Buch Esther Mardochai immer wieder geschildert wird, wie er am Thor des Königs sitzt und diesen Posten nicht verlässt. Kaum ist er von Haman im Triumph durch die Stadt geführt worden, so kehrt er gleich an seinen Posten zurück. (Vgl. Esther 2. v. 19 u. 21. Kap. 4 v. 2 Kap. 6, v. 10 u. 12.)

[3]) Die Beine des Königs sind mit grüner Decke zugedeckt. Grün ist auch das Gewand des Kämmerers, rot der Mantel der Frau neben ihm. Haman trägt ein gelbes Wams, Mardochai ein blassrotes Gewand und ein weisses Tuch über der linken Schulter. Das Fresko ist in der Ecke links nicht unerheblich beschädigt. Der breite Riss, der rechts an der Schulter des Jeremias entlang läuft, geht quer über den Tisch (mit blossem Auge zu erkennen!), an welchem Ahasver und Esther sitzen, deren Köpfe gleichfalls erneuert werden mussten.

den „bösen Haman“ vor den Ohren des Königs verklagt. Die Scene ist flüchtig gemalt und schlecht erhalten. Man erkennt aber noch, wie die Königin über den Tisch hinüber ihre Arme gegen den Widersacher ausstreckt, wie die Augen des Königs zornig auf ihn gerichtet sind und wie sich Haman entsetzt und schuldbewusst wegwendet, die geöffneten Hände abwehrend zur Seite gestreckt, ein Gestus, der uns häufig in der Kunst Michelangelos begegnet. Im Mittelfelde vollzieht sich das Gericht. An dem zerklüfteten Baumstamm, den er für das Martyrium Mardochais bestimmt hatte, ist der Gemarterte festgenagelt. Das gelbe Ehrenkleid, das er noch beim Gastmahle trug, ist ihm vom Leibe gerissen und hängt hinter seinem Rücken am Baumstamm herab, Arme und Beine sind gewaltsam auseinander gezerrt, und das Haupt ist mit dem Ausdruck höchster Qual zurückgeworfen. Nach der Vision Dantes hat Michelangelo diesen Gekreuzigten voll Zorn und Trotz — dispettoso e fiero — geschildert, eine der kühnsten und herrlichsten Aktstudien, die er jemals entworfen hat[1]). Man meint angesichts dieses edelsten Abbildes eines martervollen Todes, das Laokoon-Motiv habe dem Meister keine Ruhe gelassen, und er habe wenigstens in Farben versuchen wollen, ein ähnliches Problem zu lösen wie die antiken Meister[2]).

DIE ERHÖHUNG DER EHERNEN SCHLANGE

Tafel IX

Die Erhöhung der ehernen Schlange in der anderen Ecke über dem Hochaltar hat Vasari mit Begeisterung als das schönste und wunderbarste aller Historienbilder an der Decke gepriesen, und es ist in der That dasjenige, in welchem sich der Meister am entschiedensten von aller Tradition losgesagt hat. Er tritt hier noch weit mehr als in der figurenreichen Sündflut bahnbrechend auf, und gerade dies Gemälde — die letzte grosse Komposition, die er an der Decke malte — deutet prophetisch auf die übergewaltige Entwicklung hin, welche die Kunst Michelangelos im Jüngsten Gericht nehmen sollte.

In den Wandgemälden unten hatte man bei der Schilderung des Moses-Lebens der ehernen Schlange nicht gedacht, vielleicht weil für deren Darstellung in der älteren Kunst die Vorbilder überhaupt fast ganz fehlten. Auch konnte die trockene, kurze Schilderung des Vorganges im vierten Buch Mosis an sich nicht gerade geeignet sein, die Phantasie eines Künstlers zu befruchten[3]). Für

[1]) Die Beziehung zu Dante hat schon Duppa (The life of Michel Angelo Buonarroti, London 1807, p. 167) erkannt und den Passus aus dem Purgatorium abgedruckt, der Michelangelo zweifelsohne vorgeschwebt hat:

„Poi piovve dentro all'alta fantasia
Un crocifisso dispettoso e fiero
Nella sua vista, e cotal si moria:
Intorno ad esso era 'l grande Assuero,
Ester sua sposa e 'l giusto Mardocheo
Che fu e al dire e al far così intero.“

(Purg. XVII, 25—30.)

[2]) „Figura certamente fra le difficili e belle bellissima e difficilissima“, sagt Vasari (VII, 185) von der Figur Hamans, deren Zeichnung Michelangelo direkt in den Mauerbewurf eingeritzt hat. Zu der Rötelstudie in Haarlem vgl. Anhang I n. 20.

[3]) 4. Buch Mose 21 v. 6 und 9.

Michelangelo aber, der sich am Anfang seiner Arbeit noch so fest an die heimatliche Tradition angeschlossen hatte, war schon die Kreuzigung Hamans ein willkommener Anlass gewesen, sich selbst und anderen zu beweisen, dass seine Prometheus-Hände auch den sprödesten Stoff zu formen verstünden. So scheint er auch an die Darstellung der ehernen Schlange mit besonderer Begeisterung herangetreten zu sein, nachdem er sie einmal als das richtige Gegenstück zur Kreuzigung Hamans erkannt hatte.

Vor allem musste ihn der dramatische Gegensatz reizen, der sich hier zwischen den Gerechten und Ungerechten, den gnädig Verschonten und den Todverfallenen ergab, ein Gegensatz, den er in getrennten Gruppen übereinander schon in einer Rötelzeichnung behandelt hat, die in Oxford bewahrt wird[1]). Er konnte sich hier in eine Weltgerichtsstimmung hinein versetzen, wenn er mit schöpferischer Hand unabsehbare Scharen nackter Menschen zusammendrängte, die einen hoffnungsvoll einem Rettungsanker zustrebend, die anderen kämpfend oder fliehend, um einem unabwendbaren Verderben zu entrinnen. Seltsam ist es nur, dass Michelangelo, der sonst mit unerhörter Sicherheit schon in der Zeichnung entwarf, was er im Gemälde ausführte, den Oxforder Entwurf für das Fresko der Sixtina überhaupt nicht benutzt zu haben scheint. Nur die einzige Figur des mitten aus dem Gemälde Herausstürzenden kommt ähnlich auch schon in der Zeichnung vor.

Es ist bezeichnend für den Eifer, mit welchem der Meister den schwierigsten Bewegungsmotiven nachging, wie für die Sicherheit, mit welcher er sich selbst die Lösung jeder Aufgabe zutrauen konnte, dass er die ruhige Schar der Geretteten in eine kleine Gruppe in einer Ecke des Freskos zusammendrängte, das wildbewegte Getümmel des Volkes aber mehr als die Hälfte des Gemäldes füllen liess. Dazu kam die wunderliche Form der Fläche, die ihn vielleicht zwang, seine ersten Entwürfe preiszugeben und die ganze Komposition in ein mit der Spitze nach unten gekehrtes Dreieck hineinzuzwängen, das aus konkaver Grundlinie und zwei konvexen Seitenlinien gebildet wird. Moses selbst tritt nicht auf, er müsste denn der grimmig dreinschauende Alte sein, dessen lockiger Kopf mit mächtiger Adlernase und blitzenden Augen eben noch zwischen dem Getümmel des schlangengebissenen Volkes sichtbar wird[2]).

Die eherne Schlange und ihre Anbeter sind wohlweislich in den Hintergrund gedrängt, denn es ist künstlerisch unmöglich, ihre wunderwirkende Kraft dem Auge zu versinnlichen. Aus der gedrängten Schar der Verschonten hebt sich nur die vorderste Gruppe heraus, wo eine Frau zwischen den Knieen ihres Gatten halb zu Boden gesunken ist und, von ihm unterstützt, Haupt und Hände dem lebenspendenden Symbol entgegenstreckt. Man sieht in dieser ruhig-edlen Verherrlichung der Gattenliebe ganz ähnliche Bewegungsmotive zum Ausdruck gebracht wie in Michelangelos einzigem authentischem Tafelbilde, der Madonna Doni in den Uffizien. Ein wenig hinter diesem Paar steht eine Mutter, auf

[1]) Vgl. Anhang I n. 22.

[2]) Wir sehen hier allerdings genau den Moses-Typus von San Pietro in Vincoli. Derselbe Kopf kehrt noch einmal wieder im Jüngsten Gericht rechts unter den Seligen, in dem alten Manne, welcher dem sogenannten „guten Schächer“ die Last des Kreuzes auf seiner Schulter zu erleichtern scheint.

deren Schulter ein Knabe hockt, der sich ahnungslos mit kindlicher Neugierde vorbeugt, das seltsame Ding zu befühlen, um zu ergründen, ob es sich wirklich nicht bewegen könne.

Gegenüber in der wildbewegten Schilderung des mörderischen Würgens, welches die geflügelten Schlangen unter dem aufrührerischen Israel anrichten, hat sich Michelangelo mit einer wahren Leidenschaft in die Darstellung des Grässlichen versenkt. Wie eine sturmgepeitschte Meereswoge wälzt sich der Knäuel gepeinigter Menschen über Zweidrittel der Bildfläche dahin und entrückt dem Auge fast den trostreichen Anblick der Gläubigen, denen doch ursprünglich, wie die Oxforder Zeichnung erkennen lässt, der gleiche Platz eingeräumt werden sollte wie den Verdammten. Durch die Auffindung des Laokoon war der Kampf des Menschen mit Schlangen ein verlockendes künstlerisches Problem geworden. Aber die edle Würde des Schmerzes, die in dem antiken Marmorbilde das Grauen mildert, vermisst man bei Michelangelo. Er hat den entsetzlichen Kampf auch entsetzlich geschildert und hier wahrhaftig alle Schrecknisse der Verdammten im Weltgericht vorausgenommen. Kopfüber stürzt ein Gefolterter, Kopf, Beine und Arme von einer Riesenschlange umklammert, aus dem Bilde heraus auf uns zu. Ein anderer liegt schon tot auf einem Felsstück zusammengekrümmt in wunderbarster Verkürzung da. Ein dritter ringt sich eben laut schreiend über ihm empor, indem er sich mit der Rechten von der Umarmung der Schlange zu befreien versucht, die sich ihm wie ein zermalmender Gürtel um den Leib gespannt hat. Aber schon erhält er den tödlichen Biss in seine Brust. Und über diesen Bildern des Schreckens wälzen sich neue menschliche Leiber dahin, erhebt sich das Angstgeschrei entsetzter Weiber, die mit ausgestreckten Armen versuchen, die zischenden Ungetüme von sich abzuwehren, welche die Luft erfüllen[1]).

[1]) Das Fresko ist verhältnismässig gut erhalten. Von den Farben ist es schwer, bei der Fülle der Figuren und dem Vorherrschen des Nackten eine Vorstellung zu geben. Der Mann, welcher in der Gruppe der Geretteten die Frau emporhält, trägt ein blassrotes Wams mit einem grünen Band darüber, das Weib ein grauweisses Gewand. Der Mann, der aus dem Fresko herausstürzt, trägt ebenfalls ein blassrotes Wams mit grünen Lichtern. Der enganliegende Schurz des von der Schlange Umgürteten ist dunkelviolett. Die Schlangen sind grün, ebenso wie Fels und Erdboden.



ORNAMENTALES MOTIV AUS DER MEDICIKAPELLE IN FLORENZ VON MICHELANGELO (SILVIO COSINI)

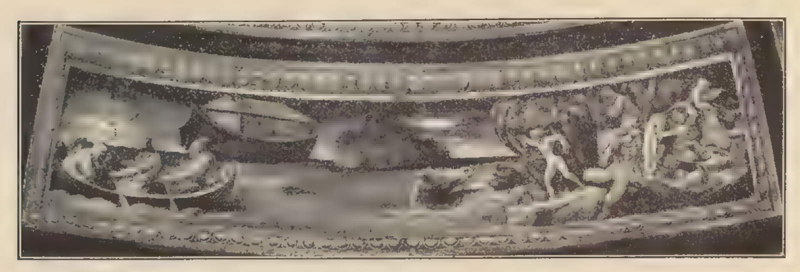


Abb. 136 SÜNDFLUT PERUZZIS IN S. MARIA DELLA PACE IN ROM

KAPITEL II • DIE MITTELBILDER. DIE DREI HISTORIEN VON NOAH

Völlig frei von jeder Tradition, ganz aus sich selbst heraus nie Gehörtes, nie Geschautes ersinnend und gestaltend, begegnet uns Michelangelo in der Kreuzigung Hamans und der ehernen Schlange, und so tritt er uns auch in den späteren Kompositionen des Mittelfeldes entgegen. Wie er sich aber am Anfang der Arbeit, bei der Ausführung Judiths und Davids, die Erz- und Marmorbilder seiner Vorgänger in Florenz ins Gedächtnis zurückrief, so hat er auch die älteren Meister um Rat gefragt, als er zuerst an die Gestaltung seiner Historienbilder im einzelnen herantrat. Er war von Jugend auf bereit gewesen, von anderen zu lernen, und wenn ihm auch zuweilen im heissen Kampf mit Rivalen und Feinden bittere Urteile entschlüpft sind, er war doch auch freigiebig mit seinem Lob. Wie fleissig hat er nach den Fresken Giottos und Masaccios in S. Croce und im Carmine gezeichnet[1]), wie gross ist seine Bewunderung für Donatello, Fra Filippo und Antonio Rossellino gewesen![2]) In der Sixtina sehen wir ihn vor allem unter dem Einfluss des Lorenzo Ghiberti und des Jacopo della Quercia. So verschieden auch die künstlerischen Ideale waren, denen diese beiden Männer nachgegangen sind, beide waren Bildhauer, beide waren Michelangelo unmittelbar vorangegangen in der Darstellung der alttestamentlichen Vorgänge, die er selbst gestalten sollte. Ghiberti hatte auf drei Feldern der Ostthür des Florentiner Baptisteriums die Schöpfungsgeschichte ausführlich bis zur Geschichte Noahs erzählt, und Quercia hatte nicht minder eingehend die Schöpfung des Menschen und seinen Fall am Hauptportal von San Petronio in Bologna in vielgepriesenen Marmorreliefs beschrieben. Von Jugend auf war Michelangelo mit der Kunst des einen wie des anderen vertraut gewesen, und jüngst noch hatte er die Erinnerungen an Quercia aufgefrischt, als er in Bologna die Bronzestatue Julius II. goss.

[1]) Handzeichnungen des jugendlichen Michelangelo nach den älteren Florentinern haben sich mehrfach im Louvre (Br. 59), in München (Bruckm. 128), in Wien (Albertina-Zeichnungen ed. J. Meder 195) und Haarlem (Marcuard a. a. O. Tav. XXV) erhalten. Es war bekanntlich gelegentlich ihrer gemeinsamen Studien in der Kapelle Masaccios im Carmine, dass Torrigiani dem Michelangelo den Faustschlag ins Gesicht versetzte, der ihn für sein Leben entstellte. Vgl. Vasari IV, 259 Anm. 2.

[2]) Die Zeugnisse Michelangelos über diese Meister sind in dankenswerter Weise zusammengestellt worden von Frey, Vite di Michelangelo p. 307—312.

DIE TRUNKENHEIT NOAHS

Tafel X

Der herrlichste Bildercyklus der christlichen Kunst, die wunderbarste Gestaltung der Weltenschöpfung und der Geschichte der ersten Menschen ist bis heute stets in zeitgeschichtlicher Folge beschrieben worden. Man scheute sich, die Schilderung dort zu beginnen, wo die Erzählung aufhörte und opferte so einem äusseren Gesetz das erhabene Schauspiel, die innere Entwicklung des Meisters an seiner monumentalen Schöpfung zu verfolgen. Und doch hat Michelangelo es selbst deutlich genug ausgesprochen, wie er gesehen und verstanden sein wollte, wenn sich uns nur am Eingang der Kapelle ein klarer Gesamtblick eröffnet über die ganze Historienreihe, wenn wir von dort allein, gegen den Hochaltar zuschreitend, ein Bild nach dem anderen mühelos betrachten können, entgegen der historischen Zeitfolge. Und stellt sich nicht auch für uns das künstlerische Problem unendlich viel einfacher dar, wenn wir mit dem Meister aus der durch die Sünde geknechteten Welt allmählich emporsteigen in die durch Gottes Gegenwart geheiligten Regionen? Werden wir nicht so allein in die Stimmung versetzt, die ihn beseelte, als er im täglichen Läuterungskampf einsamer Arbeit seine Seele bereitete zur Vision des alliebenden, allschaffenden Vaters, der sich ihm offenbart hat, wie er den Königen und Propheten des alten Bundes erschien? Wahrhaftig, die seltsame Darstellung der Trunkenheit Noahs würde ein unwürdiger Abschluss einer Gedanken- und Formenwelt sein, in der sich das Erhabenste verkörpert hat, was jemals die Phantasie eines Menschen ersann. Setzen wir sie aber an den Anfang unserer Betrachtung, wie Michelangelo hier in der That zu arbeiten begonnen hat, so werden wir wenigstens die Treue würdigen, mit welcher der Meister an der Tradition festhielt und den Gehorsam anerkennen, mit welchem er sich den Gesetzen der Vergangenheit unterwarf. Aber wir fragen doch, ob er sich wirklich noch am Schluss seines Werkes zur Darstellung eines weinseligen Alten, den sein Sohn verspottet, verstanden haben würde, wenn er umgekehrt verfahren wäre und sein Werk mit der Weltenschöpfung begonnen hätte?

Der trunkene Noah muss im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert in gleicher Weise ein Typus der Sünde gewesen sein, wie der gerechte Trajan ein Urbild der Tugend. Er galt schon im Mittelalter als ein Vorbild Christi, weil er von Cham verspottet wird, wie der Dornengekrönte von den Juden[1]). Als warnendes Beispiel, aber auch mit einem gewissen Behagen, ist diese Geschichte daher unendlich oft erzählt worden. In alle Bilderkreise aus dem Alten Testament wurde sie aufgenommen und selbst in Erz und Stein verewigt. Paolo Uccello malte den Vorgang im Dominikanerkloster von S. Maria Novella zu Florenz, Benozzo Gozzoli im Campo Santo zu Pisa. Am Domplatz von Florenz sieht man die Trunkenheit Noahs zweimal dargestellt: an Giottos Campanile und an Ghibertis Bronzethüren. In Bologna hat Jacopo della Quercia den beliebten Stoff in einem Relief am Portal von San Petronio behandelt, in Venedig wird er ausführlich in den Mosaikgemälden der Vorhalle von San Marco erzählt.

[1]) Vgl. Klaczko, Jules II, 367, wo die Belegstellen aus dem Speculum humanae salvationis und der Biblia pauperum angeführt sind.



Abb. 137 DIE TRUNKENHEIT NOAHS
MARMORRELIEF AN EINER DER ECKEN
DES DOGENPALASTES ZU VENEDIG

Ja, an einem der Eckpfeiler der unteren Loggien des Dogenpalastes sieht man dies triviale Gleichnis menschlicher Schwäche und Lästersucht in edelstem Marmor aufs herrlichste gearbeitet an einem Ehrenplatz! [Abb. 137.]

Michelangelo durfte also des vollen Verständnisses seiner Zeitgenossen sicher sein, als er mit der Trunkenheit Noahs die Reihe der Mittelbilder begann. Ihm selbst war der Gegenstand willkommen, als drastisches Beispiel der Verderbnis der Menschen nach dem Sündenfall, dann aber auch, weil sich ihm hier die erwünschte Gelegenheit bot, seine Kunst in der Darstellung des Nackten zu erproben. Formell hat er sich eng an Ghiberti angeschlossen, welcher für den Vorgang, der noch an Giottos Campanile mit anstössiger Naivität behandelt worden war, den denkbar vornehmsten Ausdruck gefunden hatte. Wir sehen in dem Bronzerelief des alten Florentiners den ehrwürdigen Erzvater unter einer Weinlaube schlummernd, am Boden ausgestreckt liegen. Das schwere Haupt mit dem langwallenden Bart ist leicht an ein Felsstück gelehnt, auf dem man die Weinfässer erblickt; die Schale, aus der er getrunken, hält er noch in der Rechten fest. Draussen stehen Sem und Japhet vom Vater abgewandt und lauschen betrübt und gesenkten Hauptes den spöttischen Reden ihres Bruders Cham, während sie bemüht sind, mit einem Mantel die Blösse des Vaters zu bedecken. Aber die Diskretion, mit welcher Ghiberti die Scene behandelte, hat der Einheitlichkeit der Komposition geschadet; man erkennt nur mühsam, dass sich das Gespräch der drei Jünglinge auf den schlafenden Vater bezieht.

Michelangelo hat auch hier das letzte Wort gesprochen und den vollendeten Ausdruck gefunden. Es scheint, dass nach ihm kaum jemals wieder ein Künstler Hand an diese Darstellung gelegt hat; die Entwicklung war abgeschlossen, das Problem erschöpft. Äusserlich wurde seine Komposition vor allem durch die verhältnismässig geringe Höhe der Bildfläche bestimmt, und so erfand er statt der hohen Weinlaube einen niedrigen, holzgedeckten Verschlag, vor welchem man Noah zunächst im kurzen Rock als Weinbauer thätig sieht, das Erdreich



Abb. 138 CHAM UND JAPHET AUS DER TRUNKENHEIT NOAHS
Nach einem Stich Marc-Antons im Kupferstichkabinett zu Berlin

umgrabend[1]). Innerhalb der Holzhütte ist ähnlich wie bei Ghiberti ein steinerner Herd erbaut, auf dem ein riesiges Weinfass steht. Davor liegt der trunkene Patriarch, nicht auf der blossen Erde ausgestreckt wie bei den älteren Florentinern, sondern auf einem improvisierten Ruhebett, das aus Brettern hart über dem Boden aufgeschlagen und mit einem Linnentuch und einem grossen, grünen Kissen bedeckt ist. Kanne und Weinschale, die noch neben ihm stehen, deuten auf das Vorangegangene hin. Halb aufgerichtet liegt Noah da wie ein antiker Flussgott. Das müde Haupt mit dem langen, weissen Bart ist vornüber auf die Brust herabgesunken. Der rechte Arm stützt nach hinten, gegen das Kissen gelehnt, den mächtigen Oberkörper, die linke Hand hat das angezogene linke Knie umfasst. Die Lage des Alten ist also nicht die eines friedlich Schlummernden,

[1]) 1. Mose 9 v. 20. Dass diese Gestalt fast völlig getreu den grabenden Adam in einem der Domreliefs Quercias im umgekehrten Sinne wiedergiebt, hat schon Karl Cornelius (Jacopo della Quercia, Halle 1896, p. 137 u. 138) richtig erkannt. Allerdings ist der Adam Quercias fast völlig nackt, eine grosse jugendliche Gestalt mit herkulischen Körperformen, der Noah Michelangelos dagegen ein alter gebückter Mann mit weissem Bart und langärmeligem Rock. Vergl. auch die Zeichnung Michelangelos im Louvre im Anhang I n. 25.

sondern die eines Mannes, den Trunkenheit und Müdigkeit übermannten, noch ehe er seine Glieder bequem zurechtgelegt hatte. Um den fest schlummernden Greis haben sich seine Söhne geschart, prächtige Jünglingsgestalten, nicht wie bei allen älteren Meistern mit Röcken und Mänteln bekleidet, sondern fast völlig nackt wie Noah selbst. Der Spötter Cham steht vorne und weist, gegen einen der Brüder gewandt, mit dem Zeigefinger der Rechten auf den Weinkrug hin. Dieser scheint vorwurfsvoll auf ihn einzureden, hat den Frevler unter dem Arm gefasst und sucht ihn fortzuziehen, während er gleichzeitig den dritten Bruder antreibt, den Vater mit dem Tuch zu bedecken, das jener auch schon eilig auseinanderbreitet. Leider ist das Gemälde arg zerstört; es scheint einmal viel bewundert worden zu sein[1]). Marc-Anton hat die Gruppe Chams und Japhets gestochen[2]) [Abb. 138]. Den Karton hat Michelangelo in späteren Jahren dem Freunde und Gönner aller Künstler Bindo Altoviti zum Geschenk gemacht[3]).

DIE SÜNDFLUT

Tafel XI

Auf demselben Relief, welches die Trunkenheit Noahs erzählt, hatte schon Ghiberti das Ende der Sündflut und das Opfer Noahs dargestellt und damit die Bedeutung dieser Vorgänge für die weitere Entwicklung der Menschheit und ihren engen Zusammenhang untereinander charakterisiert. Denn die Sündflut bedeutet die Zerstörung der ersten Welt, den Untergang des von Jehova abgefallenen ersten Menschengeschlechtes, unter welchem Noah allein noch gerecht erfunden wurde. In ihm offenbart sich weiter die Absicht des Höchsten, die Menschheit trotz der Sünde zu erhalten, und sein Opfer veranlasst ihn zu dem heiligen Schwur: „Ich will hinfort nicht mehr schlagen alles, was da lebet, wie ich gethan habe. So lange die Erde stehet, soll nicht aufhören Saat und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht"[4]). Noahs Fluch und Segen aber über seine drei Söhne, wie er sie aussprach, nachdem die Trunkenheit von ihm gewichen war, bedeutet die Scheidung der Stämme und weist den Völkern der Zukunft ihren Rang und ihre Stellung an in der ferneren Entwicklung der Geschichte. Damit war sozusagen der Bestand der Welt und der Menschen gesichert, und Noah, „der Erretter", wie ihn sein Vater Lamech genannt hatte[5]), repräsentiert die Annahme einer neuen Weltordnung, in der zwar die Sünde Gesetz ist, in welcher aber trotzdem zu wirken und zu walten die Langmut Gottes niemals wieder ermüden wird.

So konnte Michelangelo sehr wohl von vorneherein die Geschichte Noahs als den Schluss seiner Historienreihe ins Auge fassen, und wie er hier einfach

[1]) „Storia e virtù d'artefice incomparabile e da non poter essere vinta se non da se medesimo", sagt Vasari VII, 182.

[2]) Bartsch XIV p. 345 n. 464. Eine wohlerhaltene Kopie der ganzen Komposition (Pappelholz, H. 1,66 m, Br. 2,22 m) befindet sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Nach dem mir freundlichst übermittelten Urteil des Herrn Direktor Max Friedländer wurde das Gemälde in der Art des Fr. Floris um 1560 gemalt.

[3]) Vasari VII, 271.

[4]) 1. Mose 8 v. 21 und 22.

[5]) 1. Mose 5 v. 29.

der Tradition gefolgt ist, so hat er sich auch in der Auswahl der Scenen an seine Vorgänger angeschlossen. Er fand seine Vorbilder ja nicht nur in der Plastik bei Ghiberti, sondern auch in der Malerei bei Paolo Uccello, der in seinem Freskencyklus im Klosterhof von S. Maria Novella die Schilderung der Urgeschichte der Menschheit gleichfalls mit der Sündflut, dem Dankopfer und der Trunkenheit Noahs beschlossen hatte[1]). Nur stellte sich Michelangelo, als er an die Ausführung der drei Noah-Historien herantrat, ein äusserliches, durch die Raumeinteilung der Decke bedingtes Hindernis entgegen. Drei Felder standen ihm zur Verfügung: zwei kleinere und ein grosses in der Mitte. Nachdem er die Trunkenheit Noahs ausgeführt hatte, musste zunächst die Opferscene folgen und an diese endlich sich die Sündflut anschliessen.

Eine besonders weite, geräumige Fläche also lag ihm vor für eine Darstellung, die höchstens acht Figuren — Noah, seine Frau, seine drei Söhne und ihre Weiber — umfassen durfte; ein engbegrenzter Raum bot sich ihm dagegen für die Sündflut dar, die ihm doch mehr als jeder andere Stoff Gelegenheit bieten musste, in reich bewegter, dramatischer Schilderung sein Können zu zeigen. Andererseits war aber in Anbetracht der weiten Entfernung, aus welcher die Gemälde zu sehen bestimmt waren, eine Verkleinerung der Verhältnisse unmöglich, und so bot sich nur eine einzige Lösung dar, nämlich die Zeitfolge preiszugeben, die zweite, grosse Fläche für die Sündflut zu benützen, die dritte, kleinere aber für die Darstellung der Opferscene. Michelangelo, der sich nicht gescheut hatte, die ganze Historienreihe in umgekehrter Zeitfolge zu malen, konnte keinen Augenblick zögern, diesen Ausweg zu wählen, der ihm einerseits für ein grosses Historiengemälde die notwendige Mauerfläche bot, gleichzeitig aber auch ein angemessenes Feld für eine weniger umfangreiche Komposition.

In weiser Beschränkung und Erkenntnis dessen, was ihre Kraft zu leisten vermochte, hatten Ghiberti und Quercia für ihre Reliefs den feierlichen Augenblick nach der Sündflut gewählt, wie Menschen, Tiere und Vögel die Arche verlassen. Paolo Uccello dagegen hatte sich in S. Maria Novella bereits an eine Darstellung der Sündflut selbst gewagt, der sich in der ganzen Malerei des Florentiner Quattrocento nichts Ähnliches an die Seite stellen lässt. Er hatte mit nie gesehener Kunst der Perspektive, in den wundersamsten Einzelheiten, aber ohne jede dramatische Kraft den vergeblichen Kampf der Menschen mit dem unbarmherzigen Element geschildert und daneben noch die Scene nach der Sündflut dargestellt, wie Noah in der Arche die zurückkehrende Taube mit dem Ölzweig empfängt. Das seltsame Gemälde hatte bei den kunstverständigen Florentinern die höchste Bewunderung erregt[2]), aber was hätte Michelangelo von der Kunst seines Landsmannes lernen können? Was bedeuteten für ihn angesichts einer solchen Aufgabe die perspektivischen Experimente oder die naiven Einzelheiten, mit denen Paolo Uccello seine Darstellung geschmückt hatte? Ihm stellte sich die Sündflut sofort als das furchtbarste Strafgericht Gottes über die Erde dar, und seine Phantasie erschöpfte sich in der Vorstellung ihrer Schauer und Schrecken. Er erkannte, dass sich die Schilderung

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei III, Leipzig 1870, p. 22 ff.
[2]) Vasari II p. 209. Vgl. Abbildg. bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O. III p. 23.

dieses Naturereignisses in lauter Einzelheiten auflösen müsse. Aber welch eine Fülle von Affekten liess sich hier zum Ausdruck bringen, und wie selbstverständlich ordneten sich alle diese Affekte unter das unwiderrufliche Gesetz des Todes, welchem die ganze Menschheit verfallen war!

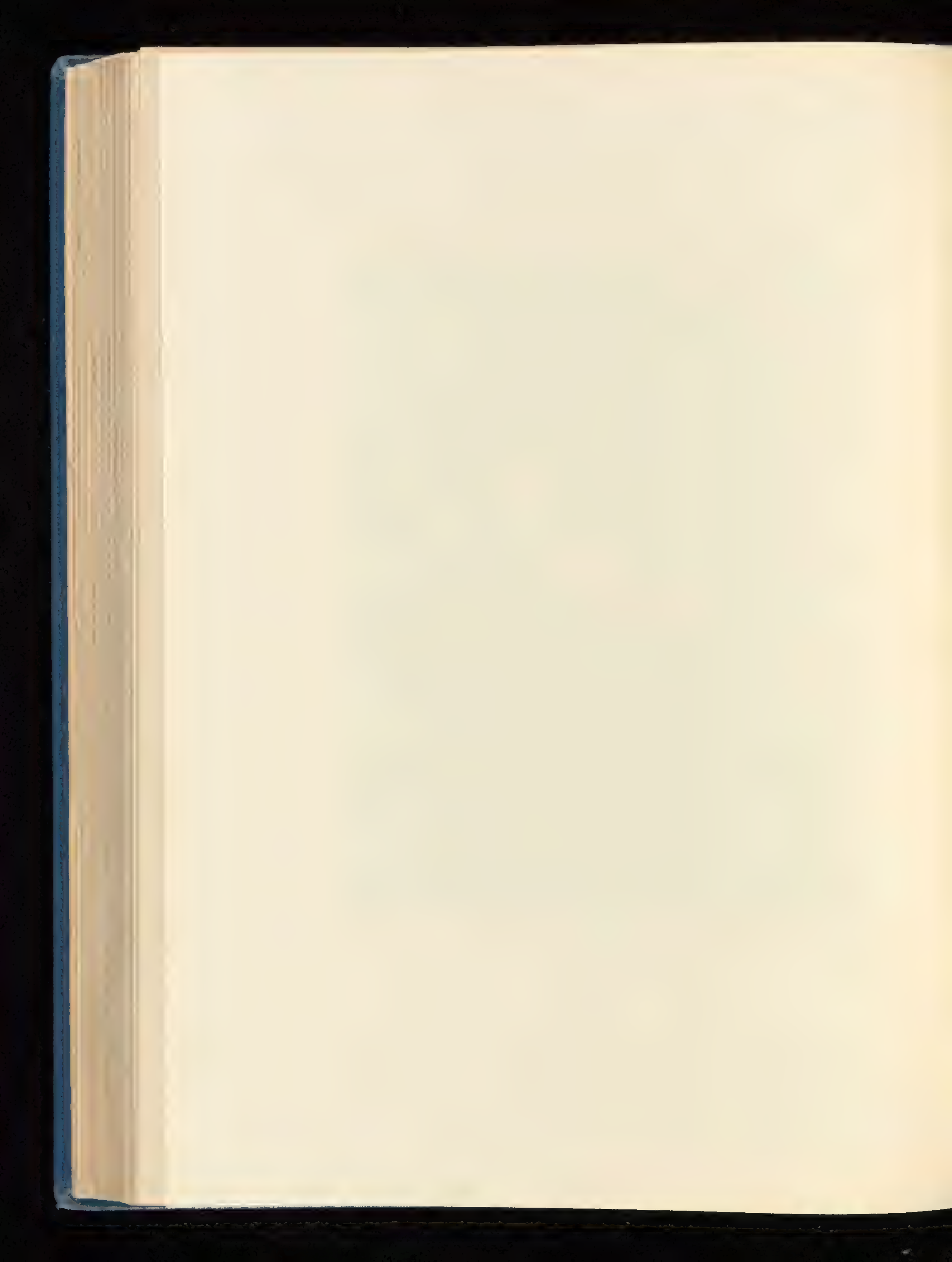
Wenige Jahre früher hatte sich Michelangelo schon einmal die Aufgabe gestellt, die Wirkung eines plötzlich hereinbrechenden Schreckens auf eine dicht gedrängte Menschenmasse zu schildern, als er für den Saal des Grossen Rats im Palazzo Vecchio den berühmten Karton der Schlacht von Cascina entwarf[1]). Die Erfahrungen, die er damals gemacht, indem er der Darstellung des nackten menschlichen Körpers in den mannigfachsten Bewegungen nachging, mussten ihm jetzt zu Hilfe kommen, und wenn es ihm auch fern lag, sich im einzelnen zu wiederholen, so musste es ihn doch reizen, für ähnliche Situationen einen neuen Ausdruck zu finden. Dort war es allerdings nur ein einziger Knäuel nackter und halbbekleideter Kriegsleute gewesen, über welche etwas unerwartet Schreckliches hereinbrach, hier sollte der Beschauer den Eindruck eines Strafgerichtes gewinnen, das sich an der ganzen Menschheit vollzog. Ein schwieriges Problem! vielleicht das schwierigste, das sich jemals ein Maler in voller Erkenntnis der Aufgabe gestellt hatte, denn ein Künstler wie Paolo Uccello musste durch seine Naivität vor allen inneren und äusseren Konflikten bewahrt werden.

Der Moment, den Michelangelo in der Darstellung der Sündflut gewählt hat, ist wohl für die dramatisch bewegte Schilderung des Ereignisses der denkbar fruchtbarste gewesen. Schon bedeckt die graue Wasserflut die ganze Erdoberfläche und es scheint, als wäre nur noch ein einziges Hochgebirge freigeblieben. Die Menschen haben flüchtig ihre Wohnungen verlassen, und wie die Flut so plötzlich über sie hereinbricht, vermögen die meisten nichts zu retten als das nackte Leben. Aber fast alle beseelt noch die Hoffnung, sich dieses wenigstens zu erhalten, so schrecklich das Erlebte auch gewesen, so entsetzlich auch das Gegenwärtige noch ist. Sie drängen sich eben in Todesangst und Rettungshoffnungen auf einem letzten Stückchen grüner Erde und dem abgetrennten Fels daneben zusammen. Sie haben auch noch ein gebrechliches Boot erobert, das ohne Steuer und Masten durch die Flut dahingetrieben wird, und sie haben selbst den Rand der festgefügten Arche erklommen, die wir in weiterer Entfernung ruhig auf dem Wasser dahin schwimmen sehen. Und dieser mit allen denkbaren Waffen geführte, hartnäckig-verzweifelte Kampf um die Existenz ist das eigentliche Thema, welches Michelangelo in seinem Freskogemälde ausführt. Und mit welchen Mitteln des Ausdruckes hatte die Natur ihn ausgerüstet! Welch ein wunderbares Seherauge hatte sie ihm gegeben, ihre unergründlichsten Geheimnisse zu schauen! Dies Gemälde trotz seiner verblassten Farben, trotz der Zerstörungen, die es erlitten, übt noch heute auf den Beschauer eine erschütternde Wirkung aus. Es ist wie ein Erlebnis, und man fragt sich unwillkürlich, wo hatte Michelangelo Gelegenheit gefunden, die Todesschrecken einer Wasserflut kennen zu lernen?

[1]) Eine gute Reproduktion des Kartons nach dem Monochrom in Holkham-Hall findet sich bei Holroyd a. a. O. p. 24.



DETAIL AUS DER SUNDFLUT



Wie jedes ungeheure Schicksal, das über sterbliche Menschen hereinbricht, ein Richter ihres Wertes wird, so erkannte Michelangelo auch sofort, dass dieses erste Weltgericht gute und böse Instinkte in ausserordentlicher Weise entfesseln musste. Hass und Liebe, Mut und Feigheit, Aufopferung und Egoismus mussten sich in schärfstem Kontrast gegenübertreten, wo der natürliche Trieb der Selbsterhaltung so stark erregt wurde. Michelangelo entschied sich, seiner eigenen edlen Natur getreu, von Anfang an dafür, in seiner Schilderung die besseren menschlichen Regungen vorwalten zu lassen und die schlechteren zurückzudrängen. Die wenigen Züge von Gewalt und Brutalität, die er sich bei der Schilderung des Unterganges eines gottverworfenen Menschengeschlechtes überhaupt gestattete, bewirken nur einen dramatischen Gegensatz zu dem reichbewegten Bilde edler Menschlichkeit, das er vor unseren Augen entfaltet.

Die meiste Aussicht, dem Verderben zu entrinnen, scheinen diejenigen zu haben, welche sich vorne auf das letzte Eckchen grüner Erde geflüchtet haben. Hier scheint selbst noch Raum zu sein für die Völkerscharen, welche aus dem wassergefüllten Thal den Berg hinaufziehen. So ist die Stimmung auch noch verhältnismässig ruhig. Aus welch einer Fülle von Einzelmotiven setzt sich hier die Schilderung Michelangelos zusammen! Ganz im Vordergrunde, abseits von den übrigen, liegt eine junge Frau am Boden ausgestreckt, den Rücken leicht gegen ein Felsstück gelehnt, die ein wenig angezogen Beine hinter einem Baumstumpf wie an einer Schutzwehr zurecht gelegt. Den dunkelvioletten Mantel, der vom Kopf auf ihren Rücken herabfällt, hat sie unter der Brust zusammengerafft; sonst ist sie völlig unbekleidet. Sie achtet nicht auf das Geschrei des geängsteten Kindes, das hinter ihr steht, und um ihren Mund spielt ein ruhiges Lächeln — dasselbe Lächeln hoffnungsloser Trauer, das wir an der Pietà von St. Peter sehen, die auch das gleiche schwere, faltenreiche Kopftuch trägt. Und folgen wir dem Blick der gesenkten Augen, so erfahren wir den Grund dieser stillen Verzweiflung: die unbarmherzige Flut drängt auch schon von dieser Seite gegen den letzten trockenen Hort heran!

Hinter dieser armen Verlassenen und ihrem weinenden Kinde erblickt man drei Einzelgruppen, die einen dürren Baumstamm in die Mitte nehmen. Auf diesen ist ein junger Bursche eben im Begriff, rittlings hinaufzuklettern, und man liest die Freude auf seinem Gesicht, einen besseren Platz gefunden zu haben als alle übrigen. Die da unter ihm zurückbleiben, haben für Weib und Kind zu sorgen; Gatten- und Elternliebe werden hier in freundlichen Zügen verherrlicht. Ganz in der Ecke erscheint ein bärtiger Alter auf einem Maulesel sitzend — das einzige Tier, das uns auf diesem Sündflutbilde begegnet. Er ist im Begriff, seinen Jungen der Mutter auf die Schulter zu setzen, die allein bekleidet erscheint unter all dieser Herrlichkeit nackter menschlicher Gestalt. Die Frau stösst einen Schmerzensschrei aus, der Mund des Knaben ist zum Weinen verzogen, die Stirn des Mannes in tiefe, sorgenvolle Falten gelegt. Ein junges Gattenpaar neben dieser Gruppe ist vom Beschauer abgewandt. Sie hockt auf einem Felsstück und hat sich schutzsuchend unter seinen Körper und seinen Mantel geflüchtet. Er hat sich über sie gebeugt, seinen Arm um ihre Schultern gelegt und schaut dem Kletterer nach. Die junge Mutter, die vor ihnen steht, wird eben erst den Fels erklettert haben. Erschauernd krümmt sie

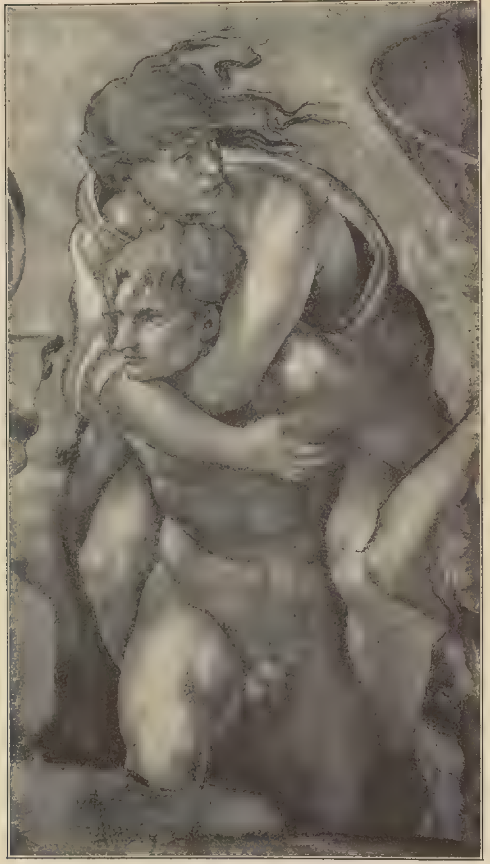


Abb. 139 DETAIL AUS DER SÜNDFLUT

sich zusammen vor Furcht und Kälte, und der faltenreiche, dunkelgrüne Mantel hat sich, vom Sturmwind erfasst, wie ein Segel um sie aufgebauscht[1]). Ihre Kleinen ahnen wenig von dem Schrecken, der sie umgibt: das jüngste lächelt glücklich, am wärmenden Busen der Mutter geborgen, von ihren beiden Armen fest umfasst; der grössere Knabe aber hat das Bein der Mutter umklammert und blickt mit vergnügtem Gesicht auf das Wasser zurück, dem er soeben entronnen. Es ist derselbe liebreizende Kindertypus, der uns schon im Madonnenrelief Michelangelos im Bargello entzückt.

Die Menschen, welche schwer beladen den Berg heraufkommen, erinnern an Botticellis Auszug aus Ägypten im Jugendleben des Moses unten an der linken Wand. Wieder treffen wir gleich anfangs auf einen schönen menschlichen Zug, wenn wir einen Mann sein Weib, gegen den Sturmwind kämpfend, auf der Schulter mühsam heraufschleppen sehen[2]) [Abb. 139]. Ihnen folgen Männer und Frauen mit Ballen,

[1]) Das Motiv ist später von Raffael in der Sixtinischen Madonna aufgenommen worden; vielleicht hat er es hier zuerst gesehen. Nahe verwandt in der Komposition ist dieser Gruppe die Madonna Crespi in Mailand. Nur ist dort das Motiv, wie es sich für ein Madonnenbild gebührte, unendlich viel zarter behandelt worden. Die Art, wie beide Male derselbe Mantel Kind und Mutter bedeckt, ist beachtenswert. Auch die Farbengebung und die Behandlung der in Strähnen herabfallenden Haare ist in der Madonna Crespi durchaus Michelangiolesk. Den lächelnden Knaben vergleiche man auch mit den Putten der Cumaea. Commendatore Benigno Crespi in Mailand hat mir die Reproduktion seines herrlichen Bildes in freundlichster Weise gestattet.

[2]) Hier dürfte Raffael sich die erste Anregung geholt haben für die vielgerühmte Anchises-Gruppe in der Stanza dell' Incendio.



MADONNA, DEM MICHELANGELO ZUGESCHRIEBEN
Sammlung Crespi in Mailand

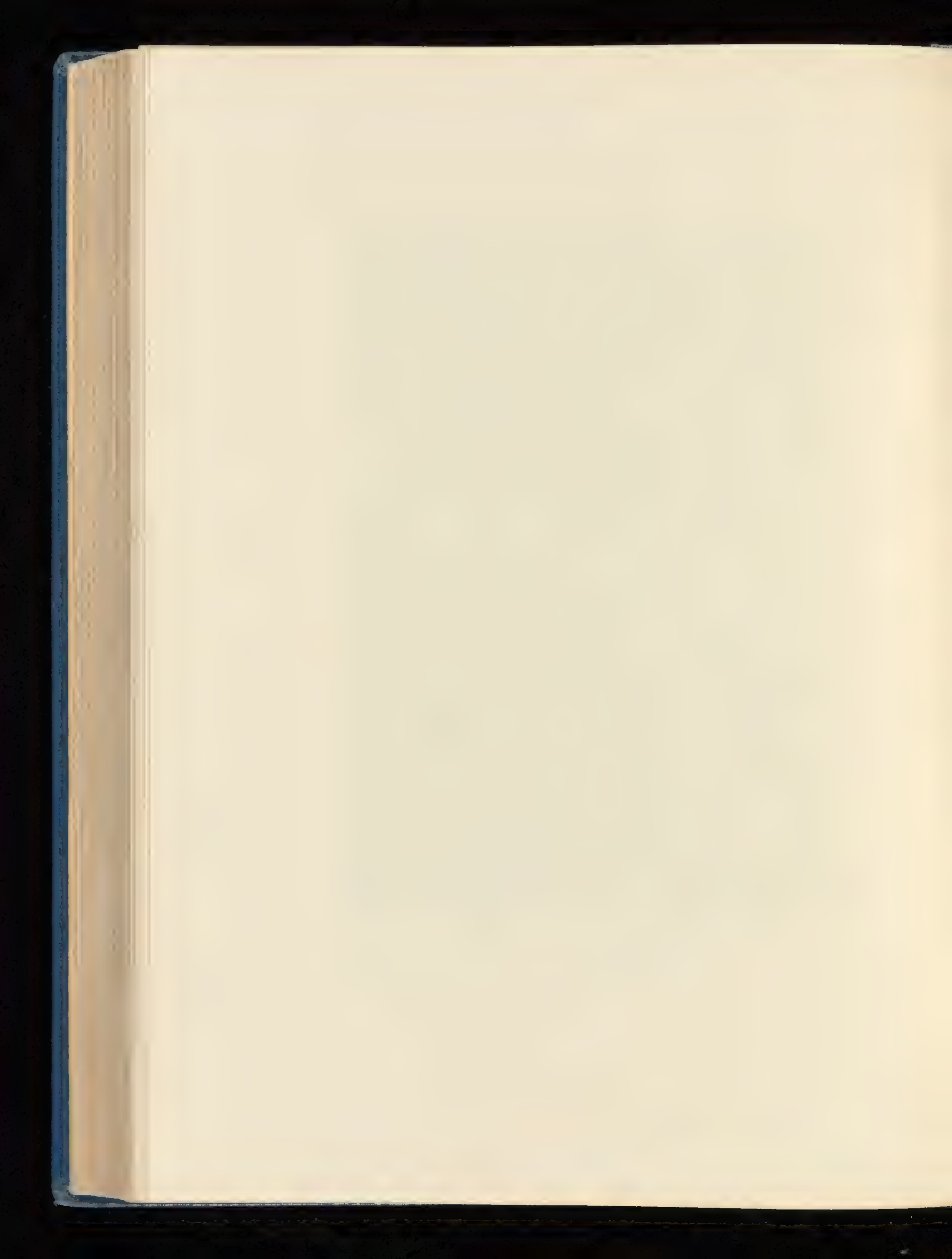




Abb. 140 DETAIL AUS DER SÜNDFLUT

Tüchern und allerlei Hausgerät beladen. Man sieht also, sie halten ihr Leben noch keineswegs für verwirkt. „Es ist ein heroisches Geschlecht," sagt Justi, „das dem Verhängnis in aussichtslosem Kampfe die letzten Positionen streitig macht[1])."

Tiefer noch als hier haben sich schon die Todesschatten auf die Unglücklichen hinabgesenkt, die unter Baum und Zeltdach auf dem kleinen, rings von Wasser umfluteten Felsstück eine Zuflucht gefunden haben[2]). Den lauten Jammer schreiender Frauen deckt das Dunkel des Zeltes; draussen sind die Menschen ruhiger. Im Vordergrunde liegt ein Mann gekrümmt am Boden und starrt entsetzt über die graue Wasserflut hinweg. Neben ihm hockt ein Jüngling, halb auf den Felsen sich stützend, halb von einem Mädchen getragen, den herabhängenden Arm über ihre Schulter gelegt [Abb. 140]. Beide blicken in dumpfer Hoffnungslosigkeit auf das steigende Wasser, durch welches sich ein Schwimmer eben auf sie zu bewegt. Eine herzzerreissende Episode spielt sich auf der anderen Seite ab. Hier strecken ein uralter Mann und eine jugendliche Frau die Arme wehklagend

[1]) Michelangelo p. 53. [2]) Links über dem Zelt ist gleichfalls ein grosses Stück des Intonaco gelegentlich der Pulverexplosion des Jahres 1798 herausgefallen und in sehr ungenügender Weise ergänzt worden. Der dunkle Firnis geht über das ganze Fresko. Eine fremde Hand ist auch links in der Ecke, wie man wohl angenommen hat, nicht zu entdecken. Eine merkwürdige Kopie, angeblich von den Zuccari in Fresko ausgeführt, schmückt mit anderen Kopien der Sixtina-Decke den grossen Saal des Palazzo Sacchetti in Rom.



Abb. 141 · DETAIL AUS DER SÜNDFLUT

einem leblosen Jüngling entgegen, den ein rüstiger Greis eben dem empörten Element entrissen hat und nun mühsam auf seiner Schulter herbeischleppt [Abb. 141]. Welch eine wunderbar plastische Gruppe! Man fühlt sich an den Pasquino erinnert oder an Herakles und Antaeus, die beiden antiken Marmorgruppen in Rom und Florenz, die Michelangelo so sehr bewundert hat.

Dieser Jüngling, dessen entseelten Körper die Liebe eines Vaters oder Freundes in sicheren Gewahrsam zu bringen sucht, ist aber auch der einzige Tote auf dem ganzen Fresko. Den Menschen zu schildern in tapferem, furchtlosem Kampf gegen die blinde Gewalt der Elemente, das war dem Meister ein würdiges Problem, aber seine Niederlage konnte ihn nicht reizen. Schwimmende erblicken wir wohl hier und da im Wasser, aber keine Ertrinkenden wie bei Paolo Uccello, wie in Pier di Cosimos Schilderung des Unterganges Pharaos im Roten Meer.

Ein förmliches Schlachtgetümmel spielt sich mitten auf dem Wasser in dem elenden Fahrzeug ab, das pfeilgeschwind durch die Wellen dahinschiesst und jeden Augenblick das Gleichgewicht verlieren kann [Abb. 142]. Man meint, die Anregung zu dieser Komposition müsse Michelangelo gleichfalls irgend einem antiken Relief, vielleicht der Seeschlacht des Reliefs Grimani in Venedig, verdanken[1]), das

[1]) Abb. in den Jahresheften d. Österr. archäol. Institutes in Wien I (1898), Taf. II. Ich verdanke den Hinweis auf dies Relief meinem Freunde Professor Eugen Petersen.



Abb 142 DETAIL AUS DER SUNDFLUT

er sehr wohl gekannt haben kann. Wenigstens versucht auch dort ein nackter Jüngling aus dem Wasser seitwärts in das Boot zu klettern. Im Freskogemälde wird der Eindringling mit Fusstritten, Faust- und Keulenschlägen vertrieben, aber schon hält sich ein zweiter am Bootrande fest, und ein dritter schwimmt gleichfalls heran, zur höchsten Verzweiflung der Insassen, die sich bereits auf die andere Seite des Bootes flüchten, um das schwankende Gleichgewicht wieder herzustellen.

Ein Kampf um die Existenz, so grauenerregend wild und hoffnungslos wie dieser, wird endlich auch im Hintergrunde des Gemäldes auf dem schmalen Bretterrande geführt, der rings um die Arche herum läuft. Alle beseelt die Todesangst, aber wie verschieden äussern sich auch hier die menschlichen Sympathien und Affekte! Barmherzige suchen die Ertrinkenden zu retten, Unbarmherzige hauen mit Äxten auf sie ein. Verhüllten Hauptes steht im Hintergrunde eine weibliche Gestalt gegen die Bretterwand gelehnt da, zwei andere Frauen sind noch beschäftigt, eine Leiter anzusetzen, um das Dach der Arche zu erklettern. Der weissbärtige Noah aber schaut aus der Arche heraus und streckt seinen Arm einer himmlischen Erscheinung entgegen. Hoch oben im Käfig flattert die weisse Taube, die Friedensbotin einer besseren Zukunft[1]).

DAS OPFER NOAHS

Tafel XII

Die Biographen Michelangelos haben beide das Opfer Noahs fälschlich als Opfer Kains und Abels erklärt[2]), weil sie nach einem Stoff suchten, der sich zeitlich zwischen Sündenfall und Sündflut einfügte. Michelangelo aber hat hier von vorneherein nichts anderes darstellen wollen als das Dankopfer Noahs, wie es auch Ghiberti, Paolo Uccello und Jacopo della Quercia als selbstverständlich in die Historie des Patriarchen eingereiht hatten. Der letztere allerdings begnügte sich aus Mangel an Raum damit, Noah und die Seinen an der geöffneten Thür der Arche ihr Dankgebet verrichtend darzustellen[3]). Ghiberti schildert den Erzvater mit betend erhobenen Händen vor dem brennenden Altar, Frau und Kinder stehen ihm gegenüber, und oben in den Wolken nimmt Gottvater, von einem Engelreigen umringt, das Opfer gnädig entgegen. Bei Paolo Uccello knieen alle acht um den Altar, der alte Noah mit einem Heiligenscheine ausgezeichnet in der Mitte; Gottvater aber stürzt in kühnster Verkürzung aus den

[1]) Man vergleiche Peruzzis wirkungsvolle Darstellung der Sündflut in der Kapelle Ponzetti in S. Maria della Pace [Abb. 136], um die Klarheit, Einfachheit und Grösse der Komposition Michelangelos recht zu würdigen.

[2]) Vasari VII, 181. Condivi ed. Frey p. 102. Schon Springer I, 168 hat die Richtigkeit dieser Erklärung angezweifelt, die Symonds I, 208 und Justi a. a. O. p. 54 gänzlich fallen lassen. Vgl. auch Pastor III, 809 Anm. 1. Ich selbst sprach in „Rom in der Renaissance“ 2. Aufl. p. 133 die irrige Ansicht aus, dass Michelangelo das Opfer Kains und Abels wenigstens ursprünglich geplant haben müsse. Holroyd a. a. O. p. 172 stellt die seltsame Behauptung auf, das dargestellte Opfer Noahs könne nicht das unmittelbar nach der Flut dargebrachte sein. Symonds nimmt zwar das Opfer Noahs an, denkt sich aber ein neues aus, das vor der Sündflut stattgefunden hätte. A. a. O. I, 241. Vgl. dagegen die treffenden Bemerkungen von Klaczko, Jules II, 366 Anm. 1.

[3]) Abb. bei Guizzardi, Le sculture delle porte della Basilica di San Petronio in Bologna. Bologna 1834, Tav. VIII.

Wolken auf sie herab[1]). Aus der von ihrer Bretterwand befreiten Arche aber flattern unzählige Vögel heraus, hoch über den Köpfen der Vierfüssler dahin, die gleichfalls schon herausgekommen sind und sich neben ihren knieenden Errettern aufgestellt haben.

Michelangelo hat wenigstens diesen letzten Zug aus dem Fresko Paolo Uccellos mit herüber genommen, und die Köpfe von Pferden und Rindern, ja selbst eines Elefanten werden auch bei ihm hinter den Opfernden sichtbar. Sonst aber hat er auch hier über die schüchternen Darstellungsversuche seiner unmittelbaren Vorgänger hinweg direkt auf die Antike zurückgegriffen. Auch Raffael holte sich ja Rat bei den Alten, als er wenige Jahre später den Karton für das Opfer von Lystra entwarf und schuf die Hauptgruppe seiner Komposition direkt nach einem antiken Sarkophagrelief[2]). Michelangelo hielt sich zwar im einzelnen unabhängiger, aber er stellte doch angesichts der Aufgabe, eine Opferscene zu schildern, dieselbe Frage an die Vergangenheit wie Raffael, indem er sich aber wohl hütete, den heidnischen Ritus auf ein jüdisches Opfer anzuwenden.

„Noah aber bauete dem Herrn einen Altar und nahm von allerlei seinem Vieh und von allerlei seinem Gevögel und opferte Brandopfer auf dem Altar[3])." Weiter sagt der Text über Herrichtung und Ausführung dieses Opfers nichts, aber Michelangelo brauchte nur im dritten Buch Mose die ausführlichen Vorschriften für Brandopfer nachzulesen. Darnach sollte der Widder oder Ziegenbock zur Seite des Altars geschlachtet werden, Arons Söhne sollten sein Blut auf dem Altar umhersprengen, und der Priester sollte Kopf und Fett, Eingeweide und Schenkel, nachdem er sie gewaschen, als Brandopfer auf dem Altar anzünden[4]). Wie weit hat sich nun Michelangelo an diese Vorschriften gehalten, und wo wich er von ihnen ab?

Hart vor der geöffneten Arche ist der Altar aufgemauert, und hinter demselben werden drei Figuren sichtbar: in der Mitte der kahlköpfige Noah, dem ein langer weisser Bart über das rote Gewand fällt, zu seiner Linken sein Weib, die ein schweres, weisses Kopftuch über einem Kleide von der gleichen roten Farbe trägt. Zu seiner Rechten in einem grünen Kleide steht das Weib eines seiner Söhne. Sie hat die Linke mit der brennenden Fackel auf den Altar gesenkt[5]), wie einer der Dioskuren in der berühmten Gruppe von San Ildefonso und die Rechte erhoben, um das Gesicht vor Feuersglut zu schützen. Noah, ernst und feierlich gestimmt, blickt in die Flammen hinab, die Linke auf den Rand des Altars gelegt, den Zeigefinger der Rechten beschwörend erhoben. Die Matrone mit der Adlernase und dem grossen, scharfgezeichneten Munde

[1]) Abb. bei D'Agincourt, Histoire de l'art VI Pl. CXLVI. Wie gross die Bewunderung war, welche diese Erscheinung Gottvaters bei den Zeitgenossen erregte, bezeugt Vasari II p. 211.
[2]) Drei Reliefs, die Raffael inspiriert haben können, sind mir bekannt geworden, zwei in den Uffizien zu Florenz (Amelung, Führer durch die Antiken zu Florenz, München 1897, p. 18 n. 18 p. 94 n. 147) und eins in Mantua. (Dütschke, Antike Bildwerke IV, Leipzig 1880, p. 283 n. 643.)
[3]) 1. Mose 8 v. 20.
[4]) 3. Mose 1 v. 10.
[5]) Justi (a. a. O. p. 54) sieht seltsamerweise in dieser Handlung der Frau das Auflegen der Fleischstücke.


Abb. 143 DOMENICO CARNEVALI, DETAIL AUS DEM OPFER NOAHS

beugt sich gespannt und sorgend zu ihm herüber, und ihr scharfblickendes Auge scheint das Dankgebet des Alten von seinen Lippen zu lesen.

Einst waren alle acht Teilnehmer dieses historischen Opfers andächtig gestimmt; jetzt ist es Noah allein. Bei den älteren Meistern ist das Opfer zugleich ein Dankgebet, an dem sich alle mit derselben Inbrunst beteiligen. Michelangelo denkt sich die eigentliche Opferhandlung erst in Vorbereitung und schildert vor allem das hurtige Treiben der jungen Männer und Frauen, die das Notwendige rüsten. Die Söhne besorgen das Schlachten und Feueranheizen; ihre Frauen verrichten Handlangerdienste. Ganz im Vordergrunde kniet einer der Noahsöhne auf dem schon geschlachteten Widder, dem das Blut noch langsam aus der klaffenden Halswunde fliesst [Abb. 144]. Es sind wohl die Eingeweide des Opfers, die er in den eigenen Mantel gewickelt hat und nun dem mit Lorbeerkranz und Opferbinde geschmückten Weibe reicht, das mit beiden Händen vorsichtig darnach greift[1]) [Abb. 143]. Zwischen beiden kniet, völlig nackt, ein zweiter Jüngling auf der Erde, den Kopf fast in das Feuerloch gesteckt, dessen Glut er anbläst. Der dritte der Noahsöhne aber schleift über den Knieenden hinweg noch einen anderen Widder an den Hörnern herbei, der augenscheinlich gleichfalls geschlachtet werden soll, obwohl in den Brandopfern des Alten Testamentes nur von einem Tier die Rede ist. Die dritte Frau endlich, die nur mit einem grauweissen Hemde bekleidet ist, bringt hinter dem Opferschlächter ein riesiges Holzbündel herbei[2]).

Fragt man endlich, was Michelangelo bei dieser merkwürdigen Komposition aus seiner eigenen Phantasie erschuf und was er von Älteren entlehnte, so fällt auch hier der Hauptanteil auf ihn selbst. Das was bei seinen Vor-

[1]) Justi (a. a. O. p. 54) sieht hier die Übergabe der Fleischstücke durch die Schlächter an die Frau. Aber das Tier ist überhaupt noch nicht zerlegt.
[2]) Holroyd (a. a. O. p. 172) beschreibt dies Weib fälschlich als einen Mann.



Abb. 144 DETAIL AUS DEM OPFER NOAHS

gängern eben nur ein Bild und Gleichnis geblieben war, gestaltete sich unter seinen Händen zu einer lebendigen Begebenheit. Die Unterdrückung des andächtigen Elementes zu gunsten einer reich bewegten Handlung nahm Michelangelo zweifelsohne unter dem Einfluss antiker Opferdarstellungen vor, die er

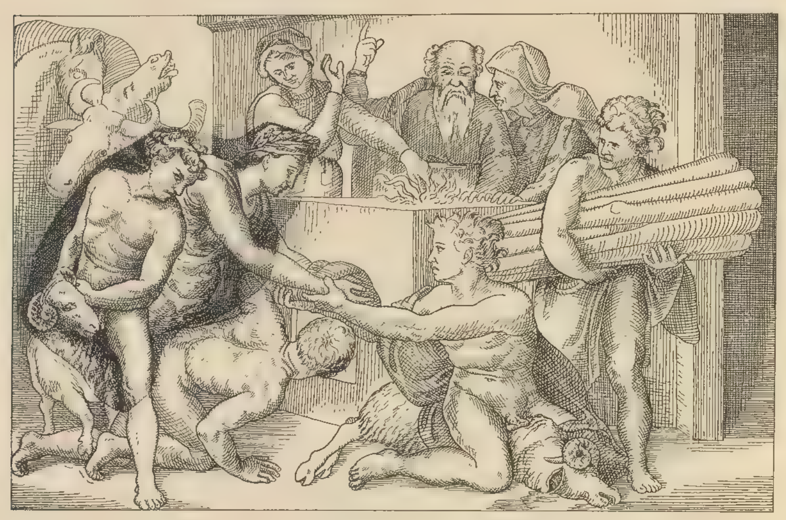


Abb. 145 DAS OPFER NOAHS MIT DER RESTAURATION DES DOMENICO CARNEVALI
(Das schwarz schattierte Stück bedeutet die Restauration)

aus Gemmen oder Reliefs kennen gelernt haben mochte. Auch der knieende Feuerbläser weist mit Bestimmtheit auf ein antikes Vorbild zurück; er ist eine Abart jenes Knaben, den wir häufig mit einem Holzstück knieend das Feuer schüren sehen[1]). Auch die gesenkte Fackel, die Opferbinden und der Lorbeerkranz der Frau sind antike Motive. Und doch muss man angesichts der ganzen Komposition bekennen, dass Michelangelo die Frage an die Antike wohl gestellt, die Antwort aber nicht gefunden hat, dass er auch die biblischen Vorschriften für ein Brandopfer im allgemeinen wohl beobachtete, ja selbst gewissenhaft die acht der Sündflut entronnenen Menschen das Opfer verrichten liess, — schliesslich aber doch das Ganze aus sich selbst heraus gestaltete. Auf mancherlei Fragen allerdings bleibt uns seine Darstellung die Antwort schuldig. Warum facht der Feuerbläser noch eine Flamme im Inneren des Altars an, während sie bereits oben auf dem Herdplatz mit einer Fackel entzündet wird?[2]) Warum ist das Hauptmotiv, die Vorbereitung der Opferhandlung, nicht deutlicher zur Darstellung gebracht?[3])

[1]) Vgl. S. Reinach, Répertoire de la statuaire I p. 427 Pl. 742. Furtwängler, Antike Gemmen I Taf. L, 35 und 49 und das Madrider Relief eines Bacchusfestes, das sich in einer Kopie im Vatikan befindet [vgl. Abb. 146].

[2]) Giulio Romano hat später im Palazzo del Tè in Mantua (Sala delle medaglie) unter dem Einfluss Michelangelos eine ähnliche Opferscene dargestellt mit dem Feuer unten und oben und dem knieenden Feuerbläser davor.

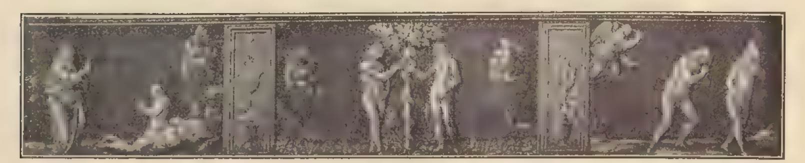
[3]) Eine Festigung des Intonaco und Restauration der Fresken an der Decke wurde schon unter Pius V. (1566—72) zur Notwendigkeit. Damals hat Domenico Carnevali aus Modena ein grosses Stück des Opfers Noahs ergänzen müssen. Eine Notiz über diese Restauration hat uns Bottari

Mit dieser Opferscene hat Michelangelo den Noahcyklus beschlossen und sich in diesen Probestücken zuerst als Historienmaler bewährt. Aber nicht nur inhaltlich gehören Trunkenheit, Sündflut und Opfer Noahs zusammen, sie zeigen auch in den Figuren alle drei dieselben Verhältnisse und in den Farben dasselbe blasse, etwas trübe Kolorit. Man kann wohl sagen, dass trotz der Herrlichkeit einzelner Motive in der Sündflut dem Meister noch die Freudigkeit, der feste Glaube an sich selber gefehlt hat, als er diese drei Geschichtsbilder malte. Alles gestaltete sich klarer in seiner Seele und leuchtender vor seinem Auge, als er nun mit stets sich steigernder Begeisterung an das zweite grosse Problem seiner gewaltigen Aufgabe herantrat, die Schöpfung des Menschen zu schildern und seinen Fall.

in seiner Sonderausgabe des Lebens Michelangelos von Vasari vom Jahre 1760 (p. 176, Anm. 10) übermittelt. Vergl. im Anhang III diese bis heute völlig unbeachtet gebliebene Notiz über die Restauration der Sixtina-Gemälde. Gelegentlich der jüngsten Restauration vom Jahre 1904 konnte das von Carnevali mit acht grossen und mehreren kleineren Nägeln befestigte und völlig neugemalte Stück so genau fixiert werden, wie es auf Abb. 145 zu sehen ist. Auch das Opfer Noahs ist im Palazzo Sacchetti in freier Weise kopiert worden. Marchese Sacchetti hat mir in liebenswürdigster Weise den wiederholten Besuch seines historischen Palastes gestattet.



Abb. 146 RELIEF EINES BACCHUSFESTES IM VATIKAN



PREDELLA EINER VERKÜNDIGUNG VON LORENZO DI CREDI IN DEN UFFIZIEN ZU FLORENZ

KAPITEL III • DIE ERSCHAFFUNG DES MENSCHEN UND SEIN FALL

In vier Akten hat die Kunst des Mittelalters wie der Renaissance fast regelmässig die Tragödie vom verlorenen Paradies erzählt: Der Schöpfung Adams, der Erschaffung Evas, dem Sündenfall und der Vertreibung aus Eden. Auch Michelangelo konnte keinen Ring in dieser Kette auslassen; aber wenn er die drei grossen Abschnitte seiner Trilogie gleichmässig gliedern wollte, so standen ihm auch für die Geschichte der ersten Menschen nur drei Felder zur Verfügung wie für die Geschichte Noahs. Es bot sich ihm aber zur Lösung des Problems sofort der einfache Ausweg dar, auf einer Fläche zwei Scenen anzubringen, wie es unten die älteren Meister regelmässig gethan hatten. Michelangelo besann sich nicht lange, und weil zwischen Sündenfall und Strafe ein enger ursächlicher Zusammenhang vorlag, so fügte er beide in einen Rahmen ein und bestimmte den Schöpfungen Adams und Evas jeder ein Feld für sich.

Es muss ihm feierlich zu Mut gewesen sein, als er jetzt an die Darstellung urmenschlicher Schönheit herantrat. Er, dem der nackte Mensch in seiner Kunst von jeher als das höchste Problem gegolten hatte; er, der noch in viel späteren Jahren bekannte, dass Gott sich ihm nirgends herrlicher geoffenbart habe, als in der schönen, vergänglichen Hülle eines Menschen; er, der diese Form, wenn er sie als Trägerin einer edlen Seele erkannt hatte, noch als Greis mit der Glut eines Jünglings zu lieben vermochte, — er trat nun mit seinem reinen Herzen und seiner geläuterten Phantasie in den Garten Eden ein, das erste Königreich des ersten Menschen.

Man erkennt sofort die Ziele, die sich der Meister angesichts der neuen Aufgabe gesteckt hat. Es kam jetzt weniger darauf an, schwierige Kompositionsprobleme zu überwinden, Personen und Gruppen wirkungsvoll und zweckmässig anzuordnen; wohl aber galt es, die denkbar reinste Verbindung zu finden zwischen Form und Gedanken, den zartesten Affekten wie den grossartigsten Willensakten den durchsichtigsten Ausdruck zu verleihen.

DER SÜNDENFALL

Tafel XIII und Tafel XIV

Die Schöpfungsgeschichte des Menschen — ein Lieblingsthema christlicher Kunst — war hundertfach vor ihm gestaltet worden. Michelangelo hatte die berühmteren Beispiele kennen gelernt und zum Teil in Florenz täglich vor Augen gehabt. Ghibertis Bronzerelief und vor allem Masaccios Malereien im Carmine, nach denen er in jüngeren Jahren seine Studien gemacht hatte, mussten ihm gegenwärtig sein, als er zunächst an den Sündenfall und die Vertreibung aus

Eden herantrat. Allerdings konnte er, was den Sündenfall anlangt, aus der Schilderung des unter dem Baume der Erkenntnis ruhig nebeneinander stehenden ersten Menschenpaares wenig lernen, aber er fand in Quercia einen Lehrmeister, der sich hier zuerst an eine Darstellung der psychologischen Vorgänge gewagt hat, der die schlanke Eva als lieblichste Verführerin charakterisiert und den Mann in qualvollem Zwiespalt zwischen Neigung und Gewissen schildert. Hier setzte Michelangelo ein, und er brauchte nur sich selbst zu befragen, in sein eigenes reiches Innenleben hineinzugreifen, um ein ahnungsvolles Streben zur glänzenden Verwirklichung zu führen.

Gleich anfangs kam ihm ein glücklicher Gedanke, als er den Baum der Erkenntnis in der Mitte des Bildes anbrachte wie einen Grenzpfeiler zwischen Eden und Erde. Es ist ein Feigenbaum wie bei allen älteren Meistern, wie schon bei Lorenzo Maitani in den Reliefbildern der Domfassade von Orvieto[1]). Aber er breitet seine schattigen Zweige nur über den Garten des Paradieses aus, und die Schlange hat ihren schillernden Leib so fest rings um den Stamm geschlungen, dass sie mit ihm verwachsen zu sein scheint. Sie ist nicht mehr das völlig unbeholfene Wesen mit einem winzigen Frauenkopf auf dem dünnen Schlangenkörper, wie alle Florentiner sie bis jetzt geschildert hatten, sondern ein üppiges Weib mit fliegenden blonden Haaren, dessen Beine nur vom Knie ab in einen Schlangenkörper auslaufen. Schon haben ihre Überredungskünste den Menschen und seine Gefährtin besiegt und in beiden die gleiche Begierde entzündet, von der süssen Frucht zu essen. Mit hastiger Gebärde reicht sie dem Weibe den Fruchtzweig hinunter, den sie soeben abgebrochen hat.

Eva liegt zusammengekauert am Boden, die Kniee ein wenig angezogen, den Oberkörper gegen ein Felsstück gelehnt. Sie muss da schon lange, von der Schlange abgewandt, in süsse Träumerei versunken gelegen haben, in Edens herrlichem Garten das schöne Glück des jungen Daseins geniessend. Da trafen auf einmal die lockenden Flüstertöne der Versucherin ihr Ohr, und als sie sich umwandte, war die Hand schon ausgestreckt, die einen Zweig mit reifen Früchten hinabreichte. Wie hätte sie widerstehen sollen! Sie brauchte sich ja nur ein wenig aufzurichten und die Hand zu erheben, und der Schatz war ihr eigen. Das ist auch im Augenblick geschehen, und das schöne, unschuldsvolle Weib ist dem magischen Zauber der Sünde verfallen. Aber sie nimmt das Heissbegehrte mit dem Anstande einer Königin. In ihren wunderschönen Zügen äussert sich keine Spur von Erregung, nur die Augen blicken sehnsüchtig auf das verhängnisvolle Geschenk. Ihr Gewissen schläft. Wie kann das Sünde sein, was so wenig bedeutet und so von selbst sich bietet?

Adam ist ehrlicher und zeigt sich fest entschlossen, die süsse Frucht zu kosten, auch ohne die Hilfe der Schlange[2]). Er hat sich leicht über das herr-

[1]) Vgl. Justi a. a. O. p. 44 Anm. 1.

[2]) Justi (a. a. O. p. 44) meint, es würde der biblischen Erzählung zu auffallend widersprechen, wenn Michelangelo den ersten Menschen sich selbst die Frucht pflücken liesse. „Er will das Ding, von dem soviel Wesens gemacht wird, einmal genauer ansehen“, schreibt er. Das scheint auch so auf jeder Photographie. Am Fresko selbst aber sieht man, dass Adam thatsächlich den Zeigefinger der Rechten ausgestreckt hat, um damit die blassviolette Feige aus dem dunklen Grün, das sie umgiebt, herauszubrechen. Auch Springer I, 166 lässt Adam selbst die Frucht pflücken.

liche Weib gebeugt, mit der einen Hand einen Zweig des Feigenbaumes erfasst und die andere nach der Frucht ausgestreckt, die im dunklen Grün verborgen hängt. Eine nie gekannte Leidenschaft hat ihn erfasst, sein Mund ist weit geöffnet, und aus seinen Augen bricht ein weisser Glanz. Keiner sucht in diesem Bilde den anderen, beide wollen scheinbar nur die verbotene Frucht. Und doch hat kein Künstler der Renaissance dies wunderbare Gleichnis vom Baum der Erkenntnis so furchtlos gedeutet wie Michelangelo. Keiner hat in ihm das Geheimnis des Sündenfalls so klar erkannt. Wir fühlen, die Gebote Jehovahs bedeuten nichts mehr für die ersten Menschen, sie suchen beide dasselbe grosse, unbekannte Glück, und wenn sie das Leben und das Paradies darüber verlieren sollten, es gilt ihnen gleich.

Ein Weib wie diese Eva hat Michelangelo niemals wieder geschaffen, weder in Farben noch in Stein. Selbst die kraftvolle Männlichkeit des flachshaarigen Adam, unter dessen Schutz sie ruht, wenn er sie auch kaum berührt, ist nur der Spiegel ihrer Schönheit. Keine der berühmten Allegorien der Mediciäergräber, nicht die Nacht, nicht die Aurora, offenbaren so wie sie die zarte Anmut der Frau. Es ist vielleicht das einzige Mal, dass des Meisters herbe Natur dem süssen Sinnenreiz des Weibes nachgegangen ist. Er sagte sich, dass ja die Schönheitsfülle Evas das Gewissen Adams überwinden musste. Er sagte sich, dass noch nie ein Schmerz dieses gotterschaffene, jungfräuliche Weib berührt habe, dass sie der erste und vollkommenste Typus ihres Geschlechtes sei, das Urbild und die Krone aller Frauen. So gab er ihrem eben voll erblühten Körper die edelsten Verhältnisse, so zauberte er um ihre rosigen Lippen das zarteste Lächeln, so legte er in die Augen den feuchten, tiefen Glanz und umkränzte die hohe Stirn mit dem leichtgewellten, kastanienbraunen Haar, das ihr in vollen Locken auf die Schulter herabfällt. Michelangelo hat sich niemals an der Darstellung einer griechischen Göttin versucht, aber diese Eva braucht den Vergleich mit einer Aphrodite nicht zu scheuen[1]).

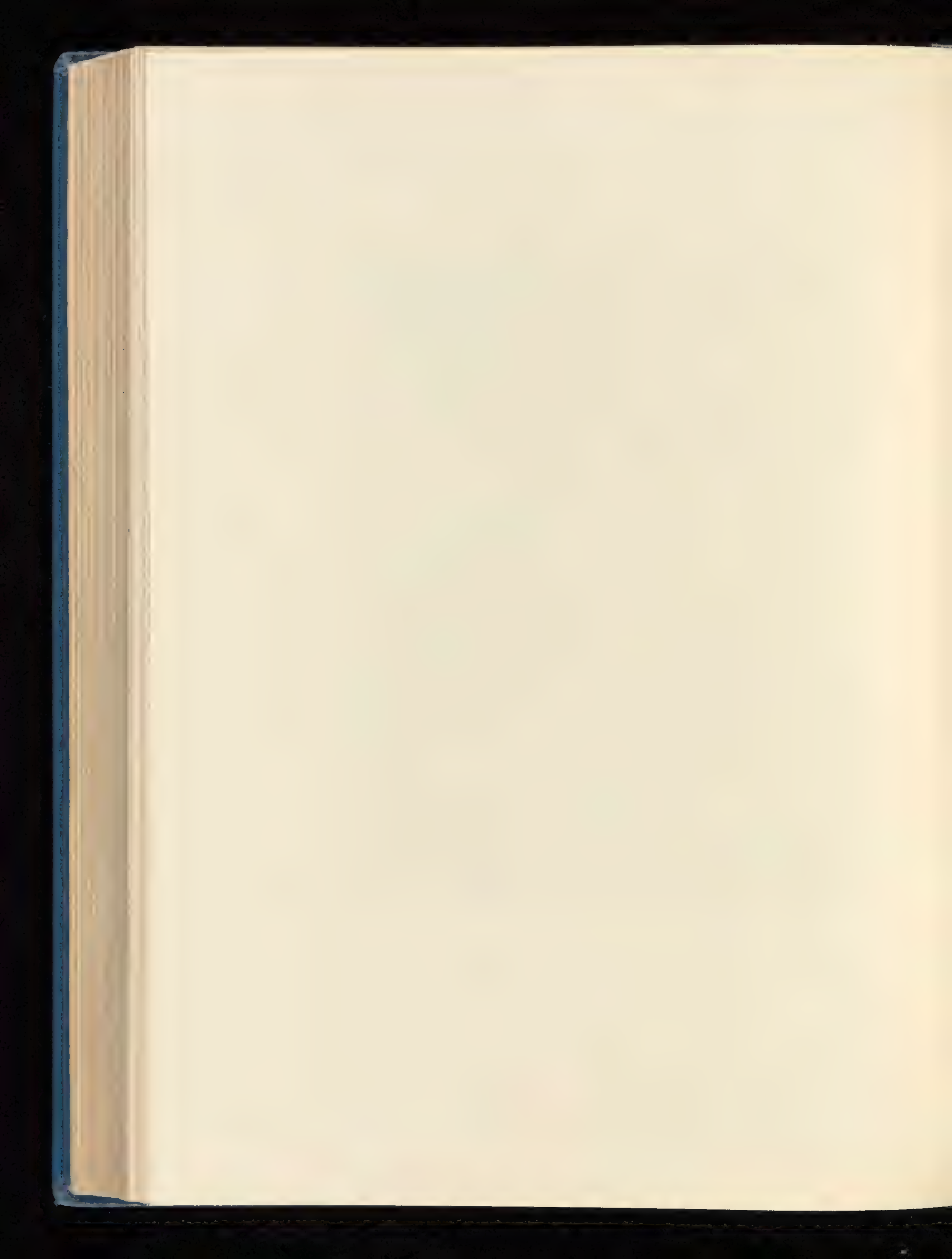
Schuld und Strafe wachsen aus derselben Wurzel heraus. Als wäre er ein anderer Ast vom Baume der Erkenntnis, so kommt hinter dem Schlangenweibe ein Engel hervor und streckt mit gebieterischer Hand sein blankes Schwert über die vertriebenen Paradiesbewohner aus. Wie eine tiefherabhängende Gewitterwolke schwebt er feierlich durch die blaue Luft dahin und vollzieht das göttliche Strafgericht mit trauerndem, unerbittlichem Ernst. Er trägt ein rotviolettes Gewand, und der gleichfarbige Mantel, der ihn leicht umflattert, scheint ihm die wunderbare Flugkraft zu verleihen, denn es ist der erste Cherubim in christlicher Kunst, der ohne ein Flügelpaar erscheint.

Adam und Eva lassen das gerechte Urteil widerstandslos über sich ergehen. Michelangelo konnte diesen Vorgang nicht wesentlich anders schildern als seine Vorgänger; er konnte auch Masaccios Pathos kaum noch übertreffen, der uns den schluchzenden Adam vor Augen führt, wie er sein schuldiges Haupt in

[1]) Der dunkle Firnis ist hier mehr schützend als schadend über beide Figuren gestrichen, mit welcher Flüchtigkeit kann man aufs deutlichste am Kopf der Eva erkennen. Unberührt vom Firnis blieben Baum und Schlange, und es kann kein Zweifel sein, dass sie gerade deshalb der Zerstörung viel mehr ausgesetzt gewesen sind.



DETAIL AUS DER VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES



beide Hände begräbt[1]) und die lautjammernde Eva, wie sie Schoss und Busen schamerfüllt mit ihren Armen bedeckt. Aber Michelangelos Menschen sind ein besonderes Geschlecht; er konnte Menschen schaffen wie die Natur sie schafft, und ihre Geheimnisse lagen vor ihm wie ein offenes Buch. Schon in der Sündflut hatte er die Würde der Todgeweihten verteidigt und ihren heroischen Kampf in den edelsten Zügen geschildert. Auch Adam erträgt sein Geschick mit Festigkeit und Fassung. Er lehnt sich nicht zornig dagegen auf, wie wir es bei Quercia sehen [Abb. 148]; denn wie sich auch sein Selbstgefühl gegen die erniedrigende Behandlung empören mag, das Schuldbewusstsein heisst ihn sich abwenden und gehorsam den Weg einschlagen, den des Engels ausgestrecktes Schwert ihm weist. Nur sein Gesicht verzerrt sich vor Grimm und Schmerz, und wie er vorwärts schreitet, strecken sich seine Hände in zorniger Abwehr gegen den unbarmherzigen Richter aus. Aber wie furchtbar er auch leidet unter dem schmachvollen Bewusstsein, wie ein Dieb aus seinem eigenen Königreich vertrieben zu werden, seine reckenhafte Gestalt ist ungebeugt und erhobenen Hauptes schreitet er dem Elend entgegen. Evas zierliche Gestalt hat sich erschauernd zusammengekrümmt und furchtsam sucht sie Schutz und Deckung hinter dem breiten Rücken des Mannes. Aber sie wirft doch noch einen schnellen, heimlichen Blick zurück; „sie möchte wissen, wie der strenge Engel aussieht[2])". O welch ein Fall war das! Eben noch die königliche Genossin des Gebieters in Eden, jetzt ein zitterndes, schuldiges Weib; eben noch prangend in unverwelklichem Glanz der Schönheit und Jugend, jetzt die verbannte, schmerzverfallene Mutter eines fluchbeladenen Geschlechtes. Man erkennt unschwer des Meisters Absicht, diesen Kontrast auch in der körperlichen Erscheinung Evas zum Ausdruck zu bringen. Wie er sie in Eden mit Schönheitsfülle überschüttete und ihr den süssen Zauber der Aphrodite und den hoheitsvollen Adel der Hera verlieh, so schildert er jetzt ein menschliches Weib von gewöhnlicher Gesichtsbildung und schwerfälligem Körperbau, ein Weib, das dem Manne unterthan sein soll und Mutter werden wird[3]).



Abb. 148 VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES
Relief von Quercia am Portal von San Petronio in Bologna

[1]) Raffael hat in den Loggien dies Motiv ohne weiteres wiederholt.

[2]) Justi a. a. O. p. 45.

[3]) Wie wenig Michelangelo daran dachte, im Bilde Evas denselben Frauentypus zu wiederholen, geht auch daraus hervor, dass ihre Haare einmal tiefbraun sind, dann aber blond. Oben an der rechten Schulter Evas entdeckt man ein kleines Pentimento, ebenso oben und unten an Adams

DIE ERSCHAFFUNG EVAS

Tafel XV

Ein einziger Feigenbaum repräsentiert im Sündenfall die ganze Vegetation des Paradieses, und Eva hat ihre schönen Glieder nicht auf schwellenden Mooskissen ausgestreckt, sondern kauert auf harten Felsstücken neben einem abgebrochenen Baumstumpf. Im nächsten Bilde, der Erschaffung Evas, ist der schlummernde Adam nicht weicher gebettet. Er liegt auf nacktem, dunkelgrün gefärbtem Felsboden da, den Oberkörper an einen blätterlosen Baum gelehnt, dessen Stamm und Äste oben abgesägt sind. Nicht eine Pflanze, nicht ein Grashalm wächst auf dem dürren Lande, das Evas zarter Fuss zuerst betritt, nur im Hintergrunde öffnet sich der Blick auf das blaue Meer.



Abb. 149 ERSCHAFFUNG EVAS
Relief von Quercia am Portal von San Petronio in Bologna

Michelangelo muss sich diesen herben Verzicht auf alles schmückende Beiwerk in bewusstem Gegensatz zu aller Tradition auferlegt haben. Er kannte alle die Reliefdarstellungen an Giottos Campanile, an Ghibertis Bronzethüren, am Grabmal Pauls II. und an Quercias Domportal, und überall sah er das Bestreben der Künstler, wenigstens durch einige fruchtbeladene Bäume die reiche Flora Edens anzudeuten[1]. Giovanni Dalmata schmückte sogar den Vordergrund seines Reliefs mit Akanthus und Schwertlilien, die allerdings über die Geschmacklosigkeit der eigentlichen Darstellung nicht hinwegtäuschen. Michelangelo aber konzentriert auch hier seine ganze Kraft auf die körperliche Form und den geistigen Ausdruck. Er will die Seele des Beschauers nicht durch anmutigen Schein gefangen nehmen, sondern er sucht ihn durch die ruhige Schönheit der Formen und Linien an sich zu ziehen und durch die innere Wahrhaftigkeit seiner Darstellung zu fesseln.

Bei Ghiberti ist die Schöpfung des Weibes der vornehmste und feierlichste Akt der ganzen Schöpfungsgeschichte, wie sie ja äusserlich auch bei

linkem Bein. Herr Giovanni Cingolani konnte aus den Maueransätzen feststellen, dass Eva jedenfalls und vermutlich auch Adam jeder an einem einzigen Tage gemalt worden sind. Beide sind, wie auch der Engel, leicht überfirnisst worden.

[1]) Vgl. Kekulé, Darstellung der Erschaffung der Eva im Jahrbuch des Arch. Inst. Bd. V (1890) p. 186 ff.



Abb. 150 DER SCHLAFENDE ADAM IN DER ERSCHAFFUNG EVAS

Michelangelo den Mittelpunkt der neun Historien einnimmt[1]). Die Heerscharen des Himmels sind anbetende Zeugen dieser wunderbaren Geburt, und Engel

[1]) Holroyds Behauptung (a. a. O. p. 171) „The creation of Adam is the central composition of the ceiling" ist unrichtig.

tragen auch die sanft emporschwebende Eva dem segnenden Jehovah entgegen und legen ihre Rechte in seine Vaterhand. Zu ihren Füssen aber liegt lang ausgestreckt, in tiefstem Schlummer befangen, der bärtige Adam, und das Auge sieht es nicht, dass Eva aus seinem Rücken geboren wird. Michelangelo mochte fühlen, dass Ghibertis Schönheitsideale für ihn selbst unerreichbar seien und dass es überhaupt unmöglich war, über ihn hinauszugehen. So schloss er sich eng an den Realismus Quercias an und machte sich auch dessen Raumkomposition zu eigen [Abb. 149]: Adam ist vom Schlaf übermannt irgendwo im Paradiese hingesunken. Den Oberkörper gegen den dürren Baumstamm gelehnt, hat er sich dort auf einer Seite ruhend zusammengekauert. Gewiss hätte er eine bequemere Lage finden können, aber es musste für Eva die Möglichkeit geschaffen werden, hinter ihm hervorzuschlüpfen. „Einen Gefangenen des Schlafes“, nennt ihn Vasari, und gewiss, eine tiefe, unzerstörbare Ruhe und das Gelöstsein aller Glieder kommt in den leichtangezogenen Beinen und vor allem in dem schlaff herabgesunkenen linken Arm zum Ausdruck, der sich im Handgelenk auf einen Holzpflock stützt [Abb. 150]. Die grosse Jugend Adams — er ist ein kaum ausgewachsener Jüngling mit dichtem, hellbraunem Haar — lässt seinen festen Schlummer noch natürlicher erscheinen, und wenn man Quercias Relief zum Vergleich heranzieht, dann lernt man auch die Stimmung des Augenblicks im Gemälde Michelangelos würdigen und die neuentdeckte Schönheit des menschlichen Körpers.

Eilig und behende kommt Eva hinter dem schlafenden Manne aus dem Halbdunkel eines vorspringenden Felsens hervor und strebt ihrem Schöpfer entgegen, der ernst und ehrfurchtgebietend vor ihr steht. „Und wie sie sich in anmutsvoller Gebärde neigt,“ schreibt Condivi, „da meint man, dass sie ihm danke und er sie segne“[1]). Der Körper Evas erscheint reifer und entwickelter als der des Mannes, die hellblonden Haare fallen ihr auf Brust und Rücken herab, der Mund ist weit geöffnet, und ihre Augen blicken ängstlich zum Allmächtigen empor. Am eindringlichsten aber bezeugen die anbetend erhobenen Hände die demütige Dankbarkeit des Weibes[2]), auf welches Jehovah mit einem Blick unendlicher Vatergüte, aber auch mit tiefem, sinnendem Ernst herniederschaut, als wüsste er, wie schwach das schöne Wesen sein würde, das er dem Manne zur Gefährtin bestimmt. Es ist bewunderungswürdig zu sehen, wie Michelangelo die segnende Gebärde Gottvaters, die sich noch bei Quercia und allen seinen Vorgängern findet, in die Bewegung freundlicher Rede umgewandelt hat, die das Weib ermutigt und ermahnt, sich zu erheben und heranzutreten. Es ist bewunderungswürdig, wie er auch hier die höchste Weisheit und Güte, gepaart mit unerreichbarer Würde, im ersten Bilde des Weltenschöpfers zum Ausdruck zu bringen verstand. Die Monumentalgestalt Gottes,

[1]) Ed. Frey p. 100.

[2]) „Es ist unendlich schön, wie das Sichaufrichten zur Anbetung wird“, sagt Wölfflin (Die klassische Kunst. München 1899, p. 58). Justis Interpretation des Weibes, „in einer ebenso unterwürfigen und devoten wie gefälligen und sicheren Gebärde leistet sie die schuldige Adoration“ (a. a. O. p. 44), scheint mir wenig im Sinne Michelangelos empfunden zu sein. Der ängstlichzagende Ausdruck des Gesichtes ist allerdings wegen der klaffenden Risse, die es entstellen, kaum noch zu erkennen.

die mit dem Scheitel die Decke berührt, ist eigentlich die erste Gewandfigur, die Michelangelo in den Historien der Mitte angebracht hat, denn er gestattete sich die Freiheit, die Menschen auch noch nach dem Sündenfalle nackt zu schildern. Dies herrliche Urbild ewig waltender Vaterliebe trägt über dem gelben Gewande den violetten Schöpfermantel, der so weit und faltenreich erscheint, dass man meint, die himmlischen Heerscharen seien darin verborgen und müssten hervorflattern, wenn er ihn öffnen würde[1]). Aber die Linke Jehovahs hat ihn aufgerafft und hält ihn fest unter dem dichten weissen Bart zusammen, welcher tief auf die Brust herniederflutet.



Abb. 151 ERSCHAFFUNG EVAS
VON PERUZZI IN S. MARIA DELLA PACE

DIE ERSCHAFFUNG ADAMS

Tafel XVI und Tafel XVII

Durch die wohldurchdachte Gliederung, welche er selbst an der Decke vorgenommen hatte und durch den Umstand, dass ihm mit Ausnahme der Sündflut die Anzahl der Figuren auf jedem der Mittelbilder vorgeschrieben war, sah sich Michelangelo in seiner Freiheit viel mehr beschränkt, als man gewöhnlich annimmt. Nicht nur die Grössenverhältnisse seiner Figuren, sondern auch die Anlage seiner Kompositionen wurden durch die regelmässige Folge der kleineren und grösseren Flächen bedingt, und er hatte um ihretwillen schon einmal die chronologische Folge aufgeben müssen und das Opfer Noahs vor der Sündflut angeordnet. Auch bei der Erschaffung Evas spürt man das Unbehagen, welches dem Meister der beschränkte Raum verursachte; für Gottvaters machtvolle Gestalt bietet die Bildfläche thatsächlich nicht genügend Platz, und Eva würde gleichfalls mit dem Scheitel die Decke berühren, wenn sie völlig aufrecht stünde.

Wie viel günstiger gestalteten sich da die Raumverhältnisse bei der Erschaffung Adams, dem letzten der Gemälde aus der grossen Trilogie der Schöpfungsgeschichte des Menschen! Hier bot sich eine Fläche so gross wie beim Sündenfall und der Vertreibung, und es waren eigentlich nur zwei Personen vorhanden, sie zu füllen. Aber die Schwierigkeit lag hier in der langgestreckten und verhältnismässig schmalen Fläche, die von vorneherein ein neues und eigenartiges Kompositionsschema bedingte.

So sehr uns heute der geistige Gehalt in den Fresken Michelangelos an-

[1]) Das gelbe Untergewand verschwindet in den nächsten Jehovah-Bildern, die bis zum Schluss sehr einheitlich durchgeführt sind. Dass Michelangelos Jehovah-Ideal bei der Erschaffung Evas noch nicht feststand, beweisen uns die blonden Haare und der blonde Bart, die anfangen, weiss zu werden. Später sind Haar und Bart Jehovahs grau mit schwarzen Haaren dazwischen.

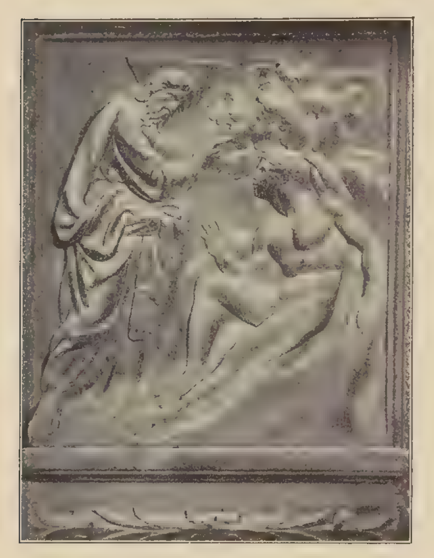


Abb. 152 ERSCHAFFUNG ADAMS
Relief von Quercia am Portal von San Petronio in Bologna

zieht, so fesselnd für den Beschauer die psychologischen Vorgänge sein mögen, die ihn zum Seher und Propheten unter den Künstlern stempeln, ihn selbst musste doch vor allen Dingen bei jeder neuen Komposition zunächst das Formproblem beschäftigen. Und wie die reichste Phantasie und der durchdringendste Verstand am meisten nach fortwährender Nahrung und Anregung verlangen, so wird der Meister auch jetzt wieder den Blick auf die Vergangenheit gerichtet haben, ehe er an die Schöpfung Adams herantrat. Er kannte die Reliefs am Campanile zu Florenz, an der Bronzethür Ghibertis und das Fresko des Paolo Uccello im Chiostro Verde, und er hatte noch eben wieder Gelegenheit gehabt, die Erschaffung Adams von Quercia am Portal von San Petronio zu bewundern [Abb. 152]. In allen diesen Darstellungen wiederholten sich Form und Ausdruck mit geringen Veränderungen, und überall wurde noch derselbe durch die Tradition der Jahrhunderte geheiligte Gedanke ausgeführt, dass Gott den Menschen und die Welt mit einer Gebärde des Segens geschaffen habe. Aber schon in der Erschaffung Evas hatte Michelangelo die segenspendende Bewegung Jehovahs in einen Redegestus verwandelt. Wie sollte er das Problem in der Schöpfung Adams lösen, wo in der Handbewegung Jehovahs noch weit mehr als in der Schöpfung Evas das Interesse der ganzen Schilderung gipfeln musste? Auch Ghiberti, Uccello und Quercia hatten schon an der Fonte gaja zu Siena[1]) versucht, auf Kosten der Andacht, ein natürlicheres Motiv als den kalten Segen mit zu verwenden, indem sie den Schöpfer Adam helfen lassen, sich aufzurichten. Aber Michelangelo, dessen Phantasie in der gleichen Richtung thätig war, erschien diese Lösung nicht edel genug. Und hier, meinen wir, sei ihm eine Erinnerung aus der Jugendzeit zu Hilfe gekommen, ein Bild, das er gesehen, als er im Oktober 1494 über Bologna nach Venedig floh und in Padua Rast machte. Hier hatte schon Giotto in der Arena eine Schöpfung Adams, wenn auch in kleinsten Verhältnissen, ge-

[1]) Vgl. Beschreibung des sehr zerstörten Reliefs bei Cornelius, Jacopo della Quercia. Halle 1896, p. 91; Abb. bei D'Agincourt IV, Pl. 35 n. 11. Im Kastell von Mailand (Saal VIII links vom Eingang) wird ein Relief bewahrt, das von der Fassade von San Satiro stammt. Hier hat Gottvater den liegenden Adam am Handgelenk gepackt, so dass sich dieser vor Schmerz zu krümmen scheint. Vgl. auch ein dem Dosso Dossi zugeschriebenes Gemälde in der Pinakothek zu Cremona, wo Gottvater, auf Adam losstürzend, ihn mit beiden Händen am rechten Arm ergreift.

malt[1]) [Abb. 153]. Man sieht an einem Felsabhange Adam ausgestreckt, und Gottvaters übermenschliche Gestalt beugt sich, aus der Tiefe emporsteigend, segnend zu ihm herab. Kein Zweifel, dass sich auch Giotto wie alle späteren den Schöpfer stehend gedacht hat, aber da er nur halb sichtbar ist und Mensch und Erde unter ihm so klein erscheinen, liegt auch der Gedanke des Schwebens nahe. Seltsam aber ist es, dass hier zum ersten Mal die Finger der segnenden Rechten Jehovahs die erhobenen Finger Adams berühren, welche dieser erschrocken und gleichsam wie zur Abwehr gegen seinen Schöpfer ausgestreckt hat. Hier in Padua also, so scheint es, wurde das Saatkorn in Michelangelos Seele gesenkt, das dann in der Sixtina so reiche Früchte tragen sollte.



Abb. 153 ERSCHAFFUNG ADAMS VON GIOTTO IN DER CAPPELLA DELL' ARENA IN PADUA

Suchen wir nun die Genesis der Schöpfung des Menschen bei Michelangelo aus den Bildwerken heraus zu erklären, die er kannte und treu im Gedächtnis bewahrte, so stellt sich die Antwort sehr einfach auf die oft angeregte Frage, welchen Moment der Schöpfung der Meister habe darstellen wollen[2]). Sicherlich denselben wie alle Bildhauer und Maler vor ihm, denselben, den schon Lorenzo Maitani und der Meister der Domskulpturen von Modena im Auge hatten, als sie den Schöpfer seine Rechte auf den unsicher und schwankend dastehenden Adam legen liessen, den feierlichen Moment, den die Genesis mit den schlichten Worten bezeichnet: et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae — und er blies in sein Antlitz den lebendigen Odem.

Die erhabene Einsamkeit des Hochgebirges dachte sich Michelangelo als geeigneten Schauplatz der ersten Begegnung des Menschen mit seinem Schöpfer. Auf unfruchtbarer Felsenhöhe liegt Adam ausgestreckt. Spärliches Grün färbt den steinigen Abhang, hinter dem noch ein zarter blauer Höhenzug von ähnlichen Umrisslinien sichtbar wird. Der mächtige, halbaufgerichtete Oberkörper

[1]) Wie sehr Giotto von Michelangelo bewundert worden ist, bezeugt Vasari (Vite ed. Frey p. 307 n. 10); dass er nach ihm gezeichnet hat, bezeugt die Studie Michelangelos nach der Himmelfahrt des h. Johannes, dem Fresko Giottos in der Peruzzi-Kapelle in Santa Croce, die der Louvre bewahrt (Br. 59). Das kleine Freskogemälde in der Arena hat seltsamerweise noch niemand mit Michelangelos Komposition in Verbindung gebracht.

[2]) Beschreibungen und Erklärungen von Vasari (VII p. 180) und Condivi (Frey p. 100) sind beide ungenau und unrichtig. Ebensowenig ist Kestners (Römische Studien 1850 p. 14) Erklärungsversuch befriedigend, der uns den Finger in eine klare Wasserfläche tauchen und unser Ebenbild im Wasser betrachten heisst. Dieser Vergleich setzt ein vollständiges Entsprechen der Figuren Gottes und Adams in allen Einzelheiten voraus, deren Finger sich überdies noch nicht berührt haben. Niccolini, Del Sublime e di Michelangiolo (abgedruckt in den Rime e prose di Michelangelo Buonarroti, Napoli 1842, II p. 109) braucht das Bild des Spiegels: L'immagine dell' Onnipotente riflette nell'uomo, non altrimenti che nello specchio. Vgl. Justi a. a. O. p. 41.

des Giganten[1]) — denn die Bezeichnung verdient er wie der David in Florenz — ruht auf dem rechten Ellbogen; der ausgestreckte linke Arm stützt sich leicht auf das angezogene Knie[2]). Regungslos wie eine Statue liegt der erste Mensch am Boden, doch sucht man vergebens nach einem Zeichen des Behagens und der Ruhe[3]). Wohl aber bestimmt der aufgestützte Arm mit der willenlos herabhängenden Hand den Eindruck der bleiernen Schwere, der beschränkten Lebensfähigkeit, des Unvermögens, sich frei zu regen, des Fehlens der lebendigen Seele in der edelsten menschlichen Form. Und dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die kalte, eherne Fleischfarbe des Körpers, die zu der warmen Karnation der früheren Adamsbilder in bewusstem Gegensatz steht.

Das Urbild des Menschen und das Ebenbild Gottes! Man fühlt, dass Michelangelo dies Ideal vor Augen hatte, als er an die Bildung Adams herantrat. Nichts individuelles, nichts zufälliges sollte man an diesem gottgeschaffenen Menschenbilde sehen; eine allgemeingültige, ewige Form wollte er schaffen für den endlichen Menschen. Und diese Form sollte vollkommen sein in allen ihren Teilen wie der Doryphoros des Polyklet und wie dieser ein Kanon der Proportionen des menschlichen Körpers.

Wie die geschlossene Blume des Sonnenlichtes harrt, um ihre Blätter zu erschliessen, so harrt das schlummernde Leben in den Gliedern des Menschen auf die Beseelung durch des Schöpfers Hand[4]). Aber hier macht sich scheinbar ein Zwiespalt geltend, den die Kunst des Mittelalters vermieden hatte, wenn sie Adam wie ein lebloses Idol bildete, das eben erst durch die segnend aufgelegte Rechte Jehovahs Lebensfähigkeit erhält[5]). Michelangelo suchte das Problem auch hier in seiner eigenen Weise zu lösen, indem er das zur That werden liess, was Ghiberti, Quercia, Giotto und Paolo Uccello angestrebt hatten. Adams aufgerichteter Oberkörper, sein angezogenes Knie, sein ausgestreckter linker Arm, sein ganzes Dasein hier am Felsabhange setzen das physische Leben und eine Reihe

[1]) „Il semble que cette créature, faite à l'image du Dieu qui l'a créé, soit capable de soulever le monde", schreibt Ch. Blanc (vgl. Lafenestre e Richtenberger, La peinture en Europe. Rome. Paris 1903, p. 168).

[2]) Von allen älteren Bildungen Adams ist die des Quercia an der Fonte gaja in Siena noch am ersten als Vorbild Michelangelos zu denken. Mit der Sammlung Artaria kam im Jahre 1886 in Wien eine Federzeichnung zur Versteigerung, die auf beiden Seiten Federstudien nach einem Flussgott zeigt. Man könnte an den lagernden Herakles im Museo Chiaramonti (Reinach I Pl. 796) und an den Tiber im Museo Pio-Clementino (Reinach I, Pl. 749) denken, obwohl die Formengebung bei beiden Statuen eine völlig andere ist. Jedenfalls scheint Michelangelo sich dieser Studie im umgekehrten Sinne für Adam bedient zu haben, trotz zahlreicher Veränderungen im Fresko. Vgl. Anhang I der Handzeichnungen n. 35. Hier sind in den Nummern vorher auch die übrigen Studien Michelangelos für Adam zusammengestellt.

[3]) Montégut, Philosophie de la chapelle Sixtine (Revue des deux mondes, 15 mars 1870, p. 928) behauptet in seinen geistvollen Ausführungen über die Schöpfung Adams allerdings gerade das Gegenteil, wenn er schreibt: „son visage légèrement appesanti porte les marques de ce repos qu'accuse encore la molle attitude de son corps."

[4]) Klaczko, Jules II p. 358 erinnert an den Pfingsthymnus, den auch Michelangelo kennen musste:

Veni creator Spiritus
Dextrae Dei tu digitus
Accende lumen sensibus!

[5]) Vgl. Fr. Büttner Pfänner zu Thal, Adam und Eva in der bildenden Kunst. Leipzig.

früherer Bewegungen voraus. Dieses also konnte Gottes Finger nicht erst dem Menschen einflössen. Aber besassen nicht auch die anderen Geschöpfe die Fähigkeit, sich zu bewegen und zu ruhen, ohne dass Gottes Odem sie berührt hatte? Wurde mit dem „spiraculum vitae“ dem Menschen nicht vielmehr Sprache, Geist, Gefühl und Seele geschenkt, alles das, was ihn von den Tieren unterscheidet?[1])

In der That, wir meinen, diese höchsten Gaben, diese herrlichsten Insignien seiner Menschenwürde erhalte Adam in diesem Augenblick, wenn wir sein Gesicht betrachten, den festgeschlossenen Mund, dem noch die Sprache fehlt, und das flehende Auge, das gebannt in Gottes wunderbarer Offenbarung ruht[2]). Milton lässt den ersten Menschen nach dem Sündenfall in erschütternde Klagen ausbrechen, dass ihm der Anblick seines Schöpfers entzogen sei, dem nichts von allen Paradieseswonnen sich vergleichen lasse[3]). Michelangelo bringt in der Schöpfung Adams den gleichen Gedanken, wenn auch in gehaltener Sprache, zum Ausdruck. Unendliche Sehnsucht liegt in Adams Blick beschlossen, aber auch unendliches Genügen[4]).

Tafel XVIII

Als Moses nach der Gesetzgebung auf Sinai die Herrlichkeit des Herrn zu schauen begehrte, da lautete die Antwort Jehovahs: „Ich will vor deinem Angesicht alle meine Güte vorübergehen lassen .... und will dich beschützen mit meiner rechten Hand[5]).“ Vielleicht hat sich der bibelfeste Michelangelo an dieser erhabenen Vision des Alten Testamentes für seine Darstellung des Weltenschöpfers in der Erschaffung Adams inspiriert. Man sollte meinen, er habe seine Phantasie aus der Bibel zu befruchten versucht, als er sich in der Formengebung völlig von der Tradition lossagte und keinen seiner Führer und Vorläufer mehr befragte, als er sich anschickte, der Welt ein vollständig neues Gottesideal zu schenken.

[1]) Dieser Gedanke kommt in klarer und poetischer Weise schon in den Mosaiken der Schöpfungsgeschichte in der Vorhalle von San Marco zum Ausdruck, wo die geflügelte Psyche aus der Hand Gottvaters zum aufrecht dastehenden Adam hinüberflattert. Auch Plattner spricht schon mit Recht (Beschreibung der Stadt Rom II, p. 262) von einer geistigen Belebung des Menschen, welche auf die materielle Bildung desselben aus einem Erdenkloss folgte. Kestners Einwand, dass dann die notwendige Annahme einer vorhergegangenen Handlung unmöglich sei, ist damit zurückzuweisen, dass auch das Tier die Fähigkeit der Bewegung besitzt. Und als ein Lebewesen wie alle übrigen haben wir uns den Adam Michelangelos vorzustellen, ehe er durch die Berührung mit dem Finger Gottes die Seele erhält. Justi (a. a. O. p. 40) lässt Adam durch die blosse Annäherung Gottes belebt werden. Das Leben erwacht in ihm, noch ehe die Hand ihn berührt. Wölfflin (Klassische Kunst p. 59) ist dem Problem nicht weiter nachgegangen. Er irrt aber, wenn er die Berührung schon geschehen sein lässt. P. Mantz (in dem grossen französischen Sammelwerk, L'oeuvre et la vie de Michel-Ange p. 144, das die Gazette des Beaux Arts zum vierhundertjährigen Geburtstag Michelangelos herausgab) fasst den Unterschied zwischen physischem Leben und geistiger Beseelung nicht scharf genug, er sagt aber doch: Adam est déjà formé, il existe matériellement, et ce que Michel-Ange a voulu exprimer c'est la création intellectuelle, la genèse de l'esprit vivant.

[2]) Adams Haar ist hier schwarz; in der Erschaffung Evas braun, im Sündenfall flachsgelb. Man sieht, wie wenig es Michelangelo auf Äusserlichkeiten ankam.

[3]) Harford, The life of Michael Angelo Buonarroti, London 1857, I, 276.

[4]) Montégut, Philosophie de la chapelle Sixtine (Revue des deux mondes 1870 p. 928) spricht von einem „sentiment d'instinctive sécurité“ im Ausdruck Adams; Mantz a. a. O. p. 144 sagt „il a laissé transparaître sur le visage d'Adam l'expression discrète d'une vague tristesse“.

[5]) 2. Mose 33 v. 19 u. 22.

Schon in der Erschaffung Evas sahen wir, wie schwer es dem Meister fiel, die mächtige Jehovahgestalt in den engen Rahmen des Gemäldes hineinzukomponieren. Dort hatte der Allvater auch aus Mangel an Raum auf jegliches Gefolge Verzicht leisten müssen. Jetzt hat sich im unbegrenzten All Jehovahs faltenreicher Mantel aufgethan; er ist zur „Geisterbarke" geworden, die ihn selbst und seine Heerscharen durch die Luft dem Menschen und dem Erdball entgegenträgt[1]).

Von der Antike wie von der Renaissance hatte Michelangelo gelernt, und seine ganze Jugend war ein unermüdliches Bestreben gewesen, die Errungenschaften der Vergangenheit zu seinem Eigentum zu machen. Demütig und dankbar war er in früher Jugend den Spuren der grossen Meister gefolgt; mehr als einmal hatte er vollendet, was sie gewollt und angestrebt. Aber es kam eine Zeit, wo er ihrer nicht mehr bedurfte, eine Zeit, wo er sich von der Vergangenheit abwandte und mit grossen Seheraugen in die Zukunft blickte. Das ist im Jehovah der Menschenschöpfung vielleicht zum ersten Mal geschehen, denn in der ganzen Vergangenheit giebt es nichts, was diese Erscheinung vorbereitete, nichts, was sich ihr nur in Gedanken an die Seite stellen liesse, es müsste denn das Zeusbild des Phidias sein.

Gottvater ist ein kräftiger, gebräunter Greis mit fliegendem, ergrautem Bart und Haar und fest und doch milde blickendem Auge. Er trägt ein amethystfarbenes Hemd[2]) — die kaiserliche Farbe im alten Rom — das aber den rechten Arm und die Beine bis übers Knie freilässt[3]). Wie eine dunkle Wolke, die ein frischer Wind durch den Luftraum dahinträgt, umflattert die Majestät des Höchsten der düstere Purpurmantel, aus dessen Falten zahllose neugierige Engel ihre Köpfe emporheben[4]). Sie haben keine Flügel und auch keine Gewänder, diese mutwilligen Trabanten des Ewigen, aber sie tummeln sich trotzdem ohne jede Gefahr im weiten Luftraum und tragen und stützen auch noch den schaffenden Vater[5]), um den sie ohne die mindeste Ehrfurcht herumklettern. Welch ein Gegensatz zu den Engeln, wie sie sonst die Florentiner Künstler zu bilden

[1]) „Indem er die Erde fast berührt, strahlt sie sein Ebenbild zurück, den endlichen Geist", sagt Justi a. a. O. p. 40, der, wie schon gesagt, mehr als jeder andere vor ihm in den Geist dieser Fresken eingedrungen ist. „Dans le domaine de l'art", schreibt Stendhal (Histoire de la peinture en Italie. Bibliothèque contemporaine p. 352), der die Sixtina-Fresken im Januar 1807 sah, „rien ne peut être comparé à la figure de l'Être éternel tirant le premier homme du néant. La pose, le dessin, la draperie, tout est frappant; l'âme est agitée par des sensations qu'elle n'est pas habituée à recevoir par les yeux."

[2]) Diese Farbe wurde seitdem auch von Raffael für seine Jehovahbilder angenommen an der Decke der Stanza d'Eliodoro und in den Loggien. In den Erscheinungen des Alten und Neuen Testamentes trägt Gott ein schneeweisses Gewand, und weiss sind auch Bart und Haar. (Daniel 7 v. 9 u. Offenbarung Joh. 10 v. 14.) Der Zusammenklang der Farben gestattete es Michelangelo nicht, auch hier der Bibel zu folgen.

[3]) Der linke Arm dagegen ist mit einem Ärmel bekleidet. So war das Entblössen des rechten Armes also eine wohlerwogene Absicht des Meisters, seine künstlerische Weisheit, die dadurch den feierlichen Moment für Geist und Auge noch eindrucksvoller gestalten wollte.

[4]) Montégut a. a. O. p. 928 sagt von den Engeln: „Comme ils sont robustes et beaux, et que leurs légions sont épaisses! On peut les compter cependant; mais telle est leur intensité de force, si étroitement sont ils pressés autour du créateur, que leur nombre paraît incalculable".

[5]) „I quali par che sostenghino non solo una figura, ma tutto il peso del mondo", sagt Vasari VII, 180.



Abb. 154 DER ENGEL UNTER DEM LINKEN ARM GOTTVATERS

pflegten, zu den anbetenden Heerscharen mit langen Gewändern und mächtigen Schwingen, wie sie noch Ghiberti dem Weltenschöpfer zugesellt! In den tanzenden und springenden Engelreigen Donatellos an der Cantoria des Florentiner Doms hatte sich allerdings schon früher ein derber Naturalismus geltend gemacht, der sich mit Bewusstsein gegen die Tradition auflehnte. Michelangelo

sprach sich weniger schroff, aber zugleich viel bestimmter aus. Für ihn waren auch die Engel nur fröhliche Kinder der Menschen, und wie er ihnen mit den Flügeln das Zeichen himmlischer Herkunft raubte, so führte er auch alle ihre Willensäusserungen und Affekte auf das rein Menschliche zurück. Darum musste es ihm auch völlig fern liegen, tiefsinnige metaphysische Gedanken in diesen unschuldigen Geschöpfen verkörpern zu wollen. Das schöne Wesen mit einem eher weiblichen als männlichen Typus [Abb. 154], das sich so vorwitzig unter dem linken Arm Jehovahs hervordrängt und so gespannt auf Adam blickt, ist weder Eva noch die „weltbildende Sophia des Buches der Weisheit", noch „die Personifikation der Menschenseele", sondern ein Engel von männlicher Bildung wie alle übrigen[1]). Und nichts anderes ist auch das kräftige Putto, dessen Schulter Jehovahs Linke berührt und das man sogar als den Sohn der Maria bezeichnet hat. Es unterscheidet sich von seinen Brüdern nur dadurch, dass es nicht auf den Menschen blickt und höchst unzufrieden und dem Weinen nahe ist, wahrscheinlich weil es noch keinen bequemen Aussichtspunkt finden konnte. Denn ihn zu schauen, das höchste Wunder dieser wunderreichen Tage, das ist das einzige Bestreben aller anderen Engel. „Ihm hallt entgegen dies vielstimmige Echo des Erstaunens. Dicht an einander reihen sich die Köpfchen, alle diese grossen Kinderaugen, sie drehen sich nach dem einen Punkt[2])." Denn gleich wird ja das Unbegreifliche Ereignis werden und Gottes ausgestreckter Finger wird des Menschen schwere Hand berühren[3]). Gottes Anblick und Berührung, die für den sündigen Menschen Tod bedeuten[4]), werden hier dem schuldlos reinen das höchste Leben spenden. Wie wird er sein Geschenk empfangen? Was wird er thun, wenn Gottes Finger ihn berührt hat, wenn nun das Abbild des Ewigen auch seinen Geist empfangen hat? Das ist die ungestüme Frage, die aus all den Engelsaugen spricht, die geheimnisvolle Fernsicht, die sich vor dem Beschauer aufthut und seiner Phantasie das Thor in die Unendlichkeit öffnet[5]).

[1]) Vgl. Klaczko, Jules II p. 355, und Richter, Die Schöpfung des Menschen von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle, Zeitschrift für bildende Kunst 1875 X p. 171, und Hettner, Italienische Studien, p. 257. Hettner und L. v. Scheffler (Michelangelo, Altenburg 1892, p. 207 ff.) haben einen, wie mir scheint, misslungenen Versuch gemacht, einen Einfluss der platonischen Schöpfungslehre auf Michelangelos Sixtina-Fresken nachzuweisen. Vgl. dagegen W. Henke, Der Platonismus des Michelangelo in der Allg. Zeitg. vom 31. März 1892 n. 77. Schon in Ghibertis herrlicher Schöpfung Evas ist es oft schwer zu sagen, ob die Engel Knaben oder Mädchen sind. Im Fresko Michelangelos kann man übrigens mühelos die männliche Brust des Engels erkennen und die neuerdings von Marcuard publizierte Haarlem-Zeichnung lässt über das männliche Geschlecht des Engels keinen Zweifel mehr aufkommen. (Vgl. Anhang I n. 7 u. n. 30.) In einer Zeichnung des Rubens nach der Erschaffung Adams erscheint statt des vermeintlichen Frauenkopfes seltsamerweise der Kopf eines kräftigen Putto [Abb. 155]. Vgl. Weigel, Berühmte Meister aus der Weigelschen Sammlung. Tav. XXXII.

[2]) Justi a. a. O. p. 42.

[3]) Ad. Goldschmidt (Die Kunstsprache Michelangelos, Museum Jahrg. IV, p. 33), bewundert „die magische Gewalt, die von dem ausgestreckten Finger und dem festen Blick Gottes ausgehend, die Glieder und den Blick Adams langsam emporhebt und zur Bewegung zwingt".

[4]) 2. Mose 33 v. 20. „Mein Angesicht kannst du nicht sehen; denn kein Mensch wird leben, der mich siehet." Vgl. Ev. Joh. 20 v. 17.

[5]) Kleine Restaurationen entdeckt man an den Fingern der ausgestreckten Linken Adams und

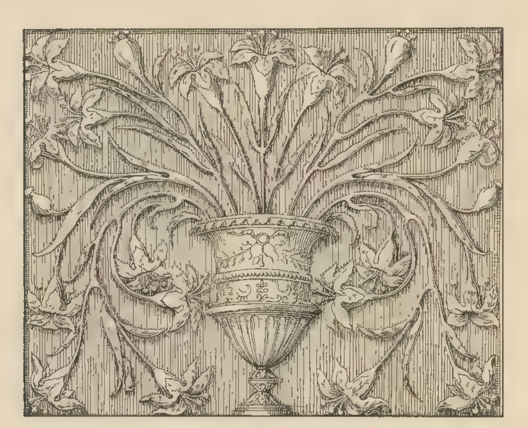


Abb. 155 KOPIE GOTTVATERS VON RUBENS NACH EINEM STICH VON LOEDEL
Im Besitz des Herrn Geheimrat Ruland in Weimar

Raffael verstand mit seinem feinen Takt, was dieses Bild bedeutete. Er fühlte, dass Michelangelo hier das Höchste erreicht und der Entwicklung eines Jahrtausends das Siegel aufgedrückt hatte. Er machte sich zwar das Gottesideal seines grossen Rivalen zu eigen[1]), aber als er in den Loggien die Schöpfungsgeschichte darzustellen hatte, liess er die Erschaffung Adams einfach aus. Das Problem war erschöpft; es hatte den endgültigen Ausdruck gefunden!

darunter. Weiter ist rechts oben über dem Kopf Gottvaters und unten mitten über Adams ausgestrecktem Bein ein Stück in das Fresko eingesetzt. Ein Stück aus dem Bart Gottvaters drohte herauszufallen und wurde im Jahre 1904 neu gefestigt. Mit dem dunklen Firnis sind nicht nur die Figuren, sondern auch ein Stück der Luft über den Armen Adams und Gottvaters überzogen.

[1]) Man vergleiche daraufhin die Loggienbilder und die Vision des Ezechiel im Palazzo Pitti. Wie abhängig Peruzzi von Michelangelo wurde, sieht man an der Decke der Stanza d'Eliodoro und in den Fresken der Cappella Ponzetti.



ORNAMENT VOM ALTAR DES ANDREA BREGNO
IN S. MARIA DEL POPOLO



FRIESDEKORATION EINES PERRIER-ALTARS IN S. GIOVANNI IN LATERANO

KAPITEL IV • • GOTTVATER UND DIE ERSCHAFFUNG DER WELT

Das ist vielleicht das Herrlichste an dem grossen Wunder geistiger Konzentration und physischer Leistungsfähigkeit, welches sich in den Deckenmalereien der Sixtinischen Kapelle offenbart, dass es seine äussere Entstehungsgeschichte so vollständig verleugnet und der beengenden Luft irdischer Mühsal so gänzlich entrückt erscheint. Niemals entdecken wir eine Spur von Müdigkeit, niemals ein Nachlassen der siegreichen Schöpferkraft in dem ganzen gewaltigen Werk![1]) Im Gegenteil! Man spürt es deutlich, wie der Genius seine Schwingen langsam zu immer freierem Fluge entfaltet, wie des Erdenlebens schweres Traumbild immer tiefer unter ihm versinkt.

Nach einer Leistung, wie die Erschaffung Adams es ist, mochte Michelangelo allerdings ohne Zagen an das letzte Problem seiner Schöpfungsgeschichte herantreten, an die scheinbar so einfache und in Wirklichkeit so schwere Aufgabe, den Schöpfer allein im All zu bilden, das höchste Wunder höchster Kraft, die Erschaffung der Welt und der Gestirne dem Auge fassbar darzustellen. Wenn wir aber die Briefe jener Jahre lesen, in denen sich der Meister immer wieder der Fürbitte der Seinigen empfiehlt, dann meinen wir doch seine innere Bangigkeit zu spüren, und wir dürfen wohl annehmen, dass auch er selbst damals viel gebetet hat. Zwar konnte er sich in späten Lebensjahren anklagen, dass ihm die Lockungen der Welt die Zeit geraubt, Gott zu betrachten[2]), und konnte angstvoll um die „Gabe aller Gaben“, um den Glauben bitten[3]); aber das Feuer, welches Savonarolas Predigten in seinem jungen Herzen entzündet hatten, ist niemals wieder ganz erloschen[4]). So wird er, um das Bild des Höchsten in

[1]) Die Anforderungen, die Michelangelo an ein vollendetes Kunstwerk stellte, hat er selbst sehr klar gefasst: „Soleva dire Michelagnolo Buonarroti quelle sole figure esser buone“, schreibt Battista Gelli († 1563) in seinem bekannten Ragionamento, „delle quali era cavata la fatica cioè condotte con si grande arte, che elle parevano cose naturali e non di artifizio“. Vgl. C. E. Norton, List of the principal books relating to the life and works of Michelangelo. Cambridge, Mass. Library of Harvard University n. 3. 1879, p. 5.

[2]) Le fauole del mondo m'anno tolto
Il tempo, dato a contemplare Idio.

Vgl. Frey, Dichtungen 238, n. CL.

[3]) De', porgi, Signor mio, quella catena
Che secho annoda ogni celeste dono:
La fede dico . . . .

Vgl. Frey, Dichtungen 239, n. CLI.

[4]) Vor allem spricht die demütige Frömmigkeit Michelangelos auch aus den Briefen, die er im Jahre 1507 an den Bruder Buonarroto schrieb. „Ich glaube, die Gebete irgend jemandes haben

immer neuen Visionen zu schauen, wie Jakob mit dem Engel Gottes gerungen haben: ich lasse dich nicht, du segnest mich denn; so hat er wie Moses flehend seine Hände ausgestreckt: lass mich deine Herrlichkeit sehen! Und wir haben diese Offenbarungen des höchsten Gottes nicht allein als freie Gaben des Genius zu verehren, sondern auch als die Früchte intensiven Nachdenkens, tiefster Kontemplation, anhaltenden Gebetes.

DER FÜNFTE SCHÖPFUNGSTAG

Tafel XIX

Fünf der Schöpfungstage lagen noch vor ihm, aber es waren nur noch drei Felder frei, da musste sich Michelangelo von Anfang an über die Auswahl der Schöpfungsakte klar werden. Dass er die Luft, das neue Element, in dem sich seine Gestaltungskraft eben bewährt, nicht mehr verlassen konnte, wird ohne weiteres klar, wenn man bedenkt, dass eigentlich erst bei oben geöffnetem blauem Himmel die architektonische Gliederung der Decke sinngemäss erscheint. Die Schöpfung der Tiere aber, die ohnehin an demselben Tag geschah wie die Schöpfung des Menschen, hätte ihn auf die Erde zurückgeführt, und so gab er sie preis. Er wählte für den fünften Schöpfungstag den weihevollen Augenblick, wie Gott der Vater segnend über das neue, mit Fischen angefüllte Meer dahin schwebt. Den dritten und vierten Schöpfungstag aber, die Erschaffung der Gewächse und Gestirne, drängte er mit gewaltiger Hand in der grossen Mittelfläche zusammen, und auf dem letzten Felde verkörperte er in einer einzigen Figur die zwei ersten Schöpfungsakte Gottes, die Scheidung von Finsternis und Licht, von Wasser und Land. Dass er Auswahl und Anordnung nicht wohl sinnreicher hätte treffen können, hat ihm Raffael bezeugt, der ihm in seinen Loggienbildern ohne weiteres gefolgt ist. Denn wie konnte man die Scheidung von Finsternis und Licht dem Auge anders versinnlichen als durch die Schöpfung von Sonne und Mond? Und das war bereits im Mittelfelde geschehen.

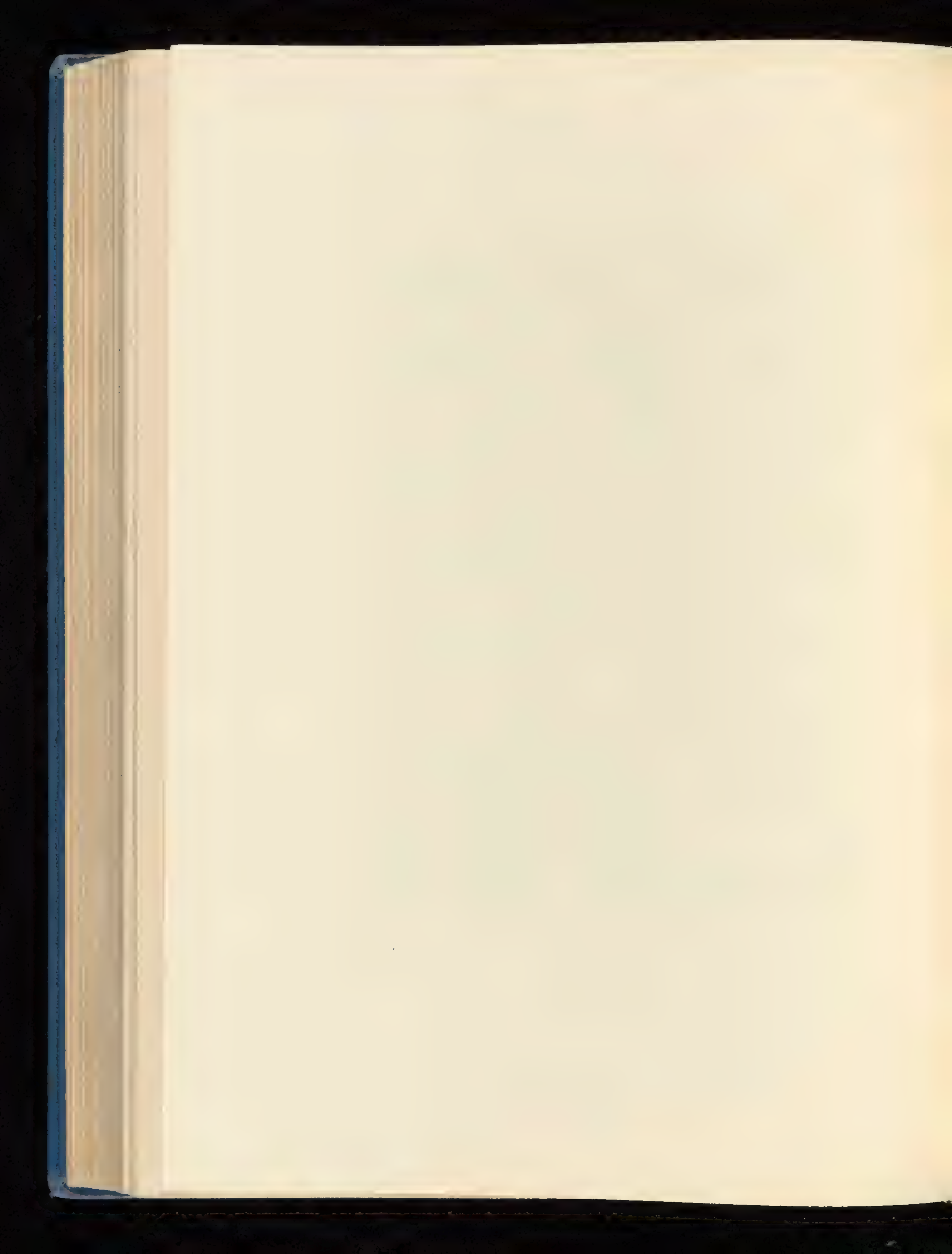
Wenn Michelangelo die Bibel aufschlug und hier in den Büchern Mosis und der Propheten und in der Apokalypse Johannis nach persönlichen Offenbarungen Gottes forschte, so fand er nichts, was seine Phantasie nachhaltiger hätte befruchten können, als die Vision des Elias auf dem Berge Horeb[1]): „Und siehe, der Herr ging vorüber und ein grosser, starker Wind, der die Berge zerriss und die Felsen zerbrach, vor dem Herrn her; der Herr aber war nicht im Winde. Nach dem Winde aber kam ein Erdbeben; aber der Herr war nicht im Erdbeben. Und nach dem Erdbeben kam ein Feuer, aber der Herr war nicht im Feuer. Und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Sausen.“ Keine der Erscheinungen Jehovahs im Alten oder Neuen Testament ist so geisterfüllt gefasst wie diese. Nicht in Feuer- und Wolkensäulen, nicht auf goldenen Herrscherstühlen unter krystallenen Himmeln, von Cherubim, Leuchtern und Sternen umgeben, erscheint hier der Ewige; sondern, wie er durch

mir geholfen und mich gesund erhalten,“ schrieb er, nachdem der Guss der Julius-Statue gelungen war, „denn ganz Bologna meinte, ich würde es nie zu stande bringen“. Milanesi, Lettere p. 88. Vgl. Guasti, Rime p. XXXVII, Anm. 4, der einige der hauptsächlichsten Zeugnisse für Michelangelos religiöse Gesinnung zusammengestellt hat.

[1]) 1. Könige 19 v. 11 und 12.



DETAIL AUS DEM FUNFTEN SCHOPFUNGSTAG



das All dahinschwebt, künden elementare Naturereignisse sein Kommen an: Sturm, Erdbeben und Feuer. Aber vor seiner Gegenwart legt sich der Sturm, das Erdbeben hört auf, das Feuer erlischt. Es schweige vor ihm alle Welt!

So schildert Michelangelo den Weltenschöpfer im ersten Bilde der dritten Trilogie, und man meint, er habe hier schon beim fünften Tagewerk die Sabbathsruhe vorausgenommen[1]). Den milden, ernsten Blick gesenkt, schwebt der allgütige Vater über die grauen Gewässer dahin. Wie ein Adler seine mächtigen Schwingen in majestätischem Fluge entfaltet, so hat er seine Arme ausgebreitet über das unendliche Meer[2]). Hinter ihm bauscht sich sein Mantel auf wie ein Segel, das ein sanfter Wind berührt, und seine Engel drängen sich aus den Falten hervor. Ein dichter, grauer Haarbusch bedeckt die hohe Stirn, und vom Lufthauche leise gegen die Brust gedrückt, fliesst der volle Bart herab. Kein goldener Heiligenschein umgiebt das Antlitz des Höchsten, und statt der herkömmlichen Mandorla umschattet ihn der Purpurmantel wie eine dunkle Wolke; und doch, wann wurde je in einem menschlichen Antlitz die Majestät des Allerhalters und Allerbarmers erhabener zum Ausdruck gebracht?[3]) Wann haben jemals wieder die wenigen Worte „und Gott segnete sie" einen solchen Ausleger gefunden? Die Gebärde des Segens, von welcher sich Michelangelo bei der Erschaffung Adams und Evas losgesagt hatte, weil er in ihr den Ausdruck schöpferischer Kraft vermisste, wird hier ihrem höchsten Sinne und ihrer eigentlichen Bedeutung zurückgegeben.

DIE VIER ERSTEN SCHÖPFUNGSTAGE

Tafel XX

Das dritte und das vierte Tagewerk sind, wie gesagt, in den folgenden Rahmen zusammengedrängt: das Hervorbringen der Pflanzen und die Erschaffung der Gestirne. Schon in den mächtig gesteigerten Verhältnissen drücken sich die gesteigerten Affekte aus. Die drei zuerst gemalten Theophanien sind ebensoviele Offenbarungen der Vatergüte Gottes, dessen Erscheinung Moses mit den Worten anbetete: „Herr Gott, du bist barmherzig und gnädig, geduldig und von grosser Güte und Treue." Jetzt findet die Allmacht des Weltenschöpfers den erhabenen Ausdruck, aber es wird auch die unerhörte Konzentration physischer und seelischer Kräfte veranschaulicht, deren es bedurfte, um aus dem Chaos heraus das Weltall zu bilden. Sturmwind, Feuer und Erdbeben, seine Vorboten in der Vision des Elias, begleiten den schaffenden Gott; ja man kann sagen, er

[1]) Vasari VII, 180 erkennt in diesem Gemälde fälschlicherweise die Scheidung von Wasser und Erde, und Plattner (Beschreibung der Stadt Rom II, 1, 262) ist ihm gefolgt.

[2]) Der Mauerbewurf mit der linken Hand Jehovahs fiel schon früh herab und wurde gleichfalls — wohl sicher von Domenico Carnevali — ergänzt.

[3]) Auch die erhabenen Worte Dantes aus dem Beginn des dritten Gesanges des Inferno mag Michelangelo damals in der Seele bewegt haben:

> Giustizia mosse il mio alto fattore;
> Fecemi la divina potestate
> La somma sapienza e il primo amore.
> Dinanzi a me non fûr cose create,
> Se non eterne: ed io eterno duro.

trägt sie alle mit sich in den weiten Falten seines Mantels, er vereinigt sie alle in dieser erschütternden Vision seiner wunderbar zwiefachen Erscheinung.

Links sehen wir dem Vorübereilenden nach, wie Moses ihm nachschaute aus der Felsenhöhle auf Sinai[1]), die seltsamste und kühnste Verkürzung, welche die Kunst noch geschaffen. Wie der Sturmwind im Frühling das erstarrte Leben der Natur erweckt, so lockt jetzt Jehovahs ausgestreckte Rechte das junge Grün aus der Erde hervor. Aber damit dies Stückchen Land den Eindruck des unbegrenzten Raumes nicht abschwäche, so hat es die Weisheit des Meisters auf das Mindestmögliche beschränkt. Er gab nur soviel als notwendig war, den Schöpfungsakt verständlich zu machen. Das abgewandte Bild Jehovahs aber stürmt pfeilgeschwind wie ein Gedanke durch das All dahin, die grauen Haare umflattern sein Haupt wie eine lodernde Flamme, der violette Mantel breitet sich um ihn wie eine Gewitterwolke und hüllt dieses einzigartige Gleichnis des Ewigen in ein tiefes, undurchdringliches Geheimnis ein[2]).

Man könnte meinen, schon in einem Bilde wie die Erschaffung Adams in der Sixtina habe ein Künstler alle seine Vorstellungen von Gott und göttlicher Offenbarung erschöpft, und er habe den Pinsel aus der Hand legen müssen, weil er sich selbst nicht übertreffen konnte. Aber in Michelangelos unergründlich reicher Phantasie rief jede neue Situation auch neue Kräfte wach, und das Problem, den alttestamentlichen Jehovah in immer neuen Offenbarungen zu verkörpern, muss für seinen Geist ein unendlich fesselndes gewesen sein. Jedes einzelne aus dieser Fülle der Gesichte hat besondere Bedeutung und besonderen Wert, jedes einzelne stellt einen unvergleichlichen und unübertrefflichen Typus der schaffenden, belebenden und erhaltenden Kraft des ewigen Gottes dar.

Aber selten hat Michelangelo seine Absichten und Ideale vollkommener verwirklicht gesehen als in der Erschaffung der Gestirne, und es ist wohl nicht von ohngefähr geschehen, dass sich gerade in der Darstellung eines höchsten Willensaktes sein Genius so glänzend bethätigt hat. Wer kann sich rühmen, gearbeitet zu haben wie dieser Mann? Er ist durch alle Kämpfe der Entsagung hindurch gegangen, und im einsamen Ringen des Geistes hat er seinen Genius geläutert und seine Schöpferkraft gestählt. So wurde ihm der schaffende Gott zum Gleichnis seines eigenen Lebens, seiner eigenen unsäglichen Schaffensqual.

Jehovah ist zurückgekehrt von seinem weiten, lebenspendenden Fluge durch das All. Da hält er plötzlich inne, und mit dem höchsten Aufgebot ureigener, urewiger Kraft vollzieht er den nächsten, zwiefachen Schöpfungsakt und schleudert, nach rechts und links zugleich seine Arme ausbreitend, neue Herrscherbefehle in das Weltall hinein[3]). Bei der stürmischen Bewegung ist ihm der

[1]) 2. Mose 33 v. 21—23.

[2]) Vgl. über die willkürlichen Deutungen dieser Figur Justi a. a. O. p. 39. Alle früheren Ausleger mit Ausnahme von Pastor (III, 806 und 807) haben überdies das Fresko in umgekehrt chronologischer Reihenfolge beschrieben, d. h. erst die Erschaffung des Lichtes, dann die Erschaffung der Pflanzen, wodurch die Vorstellung von der doppelten Erscheinung Gottes eine andere wird, als Michelangelo selbst gedacht hatte.

[3]) Wölfflin, Die klassische Kunst p. 59: „Beide Schöpferarme sind gleichzeitig bewegt. Der rechte hat den stärkeren Accent, nicht nur weil der Blick ihm folgt, sondern auch weil er sich stärker verkürzt. Die verkürzte Bewegung wirkt immer energischer als die unverkürzte.“

Mantel von Brust und Schultern herabgesunken, und die aufgescheuchten Engel kommen erschrocken aus den Falten hervor. Es ist, als hätten die ausgestreckten Zeigefinger des Demiurgen eben den Umfang von Sonne und Mond beschrieben und ihnen ihre Bahn gezeichnet. Vor ihm flammt der feurige Ball der Sonne auf, und geblendet von der Fülle des Lichts hebt ein Engel den Arm schützend über seine Augen empor; hinter ihm bildete sich unter seiner schöpferischen Hand der blasse Mond, und ein anderer Engel hebt abgewandt ein Mantelstück empor, um sich zu schützen vor seinem verderblichen Strahl[1]). Es ist, als ruhe Jehovah einen Augenblick im All, als habe er den Oberkörper nach hinten gegen den Sturmwind zurückgeworfen, der ihn vorwärts treibt. Dagegen sind die Oberschenkel angezogen, über welche der Mantel ausgebreitet ist, und die ganze Figur ist ein wenig gekrümmt. Trotzdem erfüllt sie mit ihrer Allmacht den Raum, ein übergewaltiges Wesen vom Geschlecht der letzten vier Propheten und Sibyllen. „Der Blick ist zornig, flammend, wie das feurige Wesen dieser Himmelskörper; die tief gefurchte Stirn, das finster umwölkte Auge, die schwellenden Nüstern drücken die zum Affekt gesteigerte Willenskraft aus[2]).“ Michelangelo selbst ist dies Bild nicht wieder los geworden, und was er hier zuerst in vergänglichen Farben ausgeführt hat, das hat er wenige Jahre später in unvergänglichem Stein wiederholt. Das zuckende Antlitz des die Gestirne schaffenden Weltenschöpfers hat sich im Moses von San Pietro in Vincoli zu einem noch edleren Abbilde erhabener Majestät verklärt[3]).

Das letzte Bild, welches die beiden ersten Schöpfungsakte verkörpern soll, Tafel XXI

[1]) Condivi ed. Frey p. 100. Plattner (Beschreibung der Stadt Rom II, 1, 261) konnte dies Motiv merkwürdigerweise an dem äussersten Engel rechts nicht entdecken. Dass Michelangelo selbst den Gestirnen des Tages und der Nacht Einfluss auf die Geschicke der Menschen zugestand, hat er in einem Gedicht bekannt, das auch sonst seines Inhalts wegen gerade hier angeführt zu werden verdient:

Colui che fece, e non di cosa alcuna,
Il tempo che non era anzi a nessuno,
Ne fe d'un due: e die 'l sol alto all'uno;
All' altro assai più presso die la luna
Onde 'l caso, la sorte e la fortuna
In un momento nacquer di ciascuno;
Et a me consegnaro il tempo bruno.

Vgl. Frey, Dichtungen 130; Guasti 202; Robert-tornow 117.

[2]) Justi a. a. O. p. 38. Wie völlig fehlt der Geist Michelangelos in der Behandlung desselben Stoffes durch Raffael in den Loggien, der doch auch hier die Form Michelangelos angenommen hat. Man begreift es, dass nach der Sixtina die Loggien keinen Eindruck mehr auf Goethe machten, dass er „die geistreichen Spielereien“ der Arabesken nicht ansehen mochte und dass auch die biblischen Geschichten nicht Stich hielten.

[3]) Man vergleiche die Bildung des grossen Mundes mit den festgeschlossenen Lippen, den der nach unten herabfallende Schnurrbart einrahmt. Dann die gleiche Bildung der edelgeformten Nase, der tiefliegenden Augen unter der gerunzelten hohen Stirn, über welcher die Haare nach oben heraufgestrichen sind. — Die Fortsetzung jenes breiten Risses, der das Gastmahl Ahasvers, den Propheten Jeremias und das Postament des Atlanten links darüber geschädigt hat, geht quer durch die ganze Komposition zwischen den beiden Erscheinungen des Weltenschöpfers hindurch. Der ganze Sonnendiscus ist nach Ansicht Cingolanis, der das Fresko genau untersucht hat, übermalt. Die Risse sind aufs sorgfältigste, sicherlich wiederum von Domenico Carnevali, ausgefüllt und übermalt worden.

erscheint wie ein nicht ganz zur That gewordener Gedanke, wie eine dem Stoff noch nicht völlig abgerungene Form. Es ist ein Gleichnis der Einsamkeit und des Schweigens. Die hoch über den Kopf erhobenen Arme des Weltdemiurgen bedeuten wohl noch mehr als den denkbar höchsten Ausdruck der schöpferischen That. Denn es genügt hier nicht mehr allein das Werdewort, es handelt sich um die Lostrennung von Kräften, die ein Teil der Urkraft Gottes sind, der das All durchdringt. So scheint es, als ringe sich Jehovah erst selber aus dem Chaos los. Gott aber ist ein Geist, und in keiner seiner Offenbarungen in der Sixtinischen Kapelle erhalten wir den Eindruck einer fast körperlosen Vision wie hier[1]).

Am 2. Dezember 1786 schrieb Goethe von Rom aus an den Freundeskreis in Weimar: „Ich bin in dem Augenblicke so für Michelangelo eingenommen, dass mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so grossen Augen wie er sehen kann.“ Hier hat also schon Goethe auf das Seherhafte in Kunst und Charakter Michelangelos hingewiesen, auf jenen tiefen, klaren Blick, der ihn durch das Endliche hindurch das Ewige erkennen liess, als wäre er selbst ein Seher und Prophet aus dem Alten Testament.

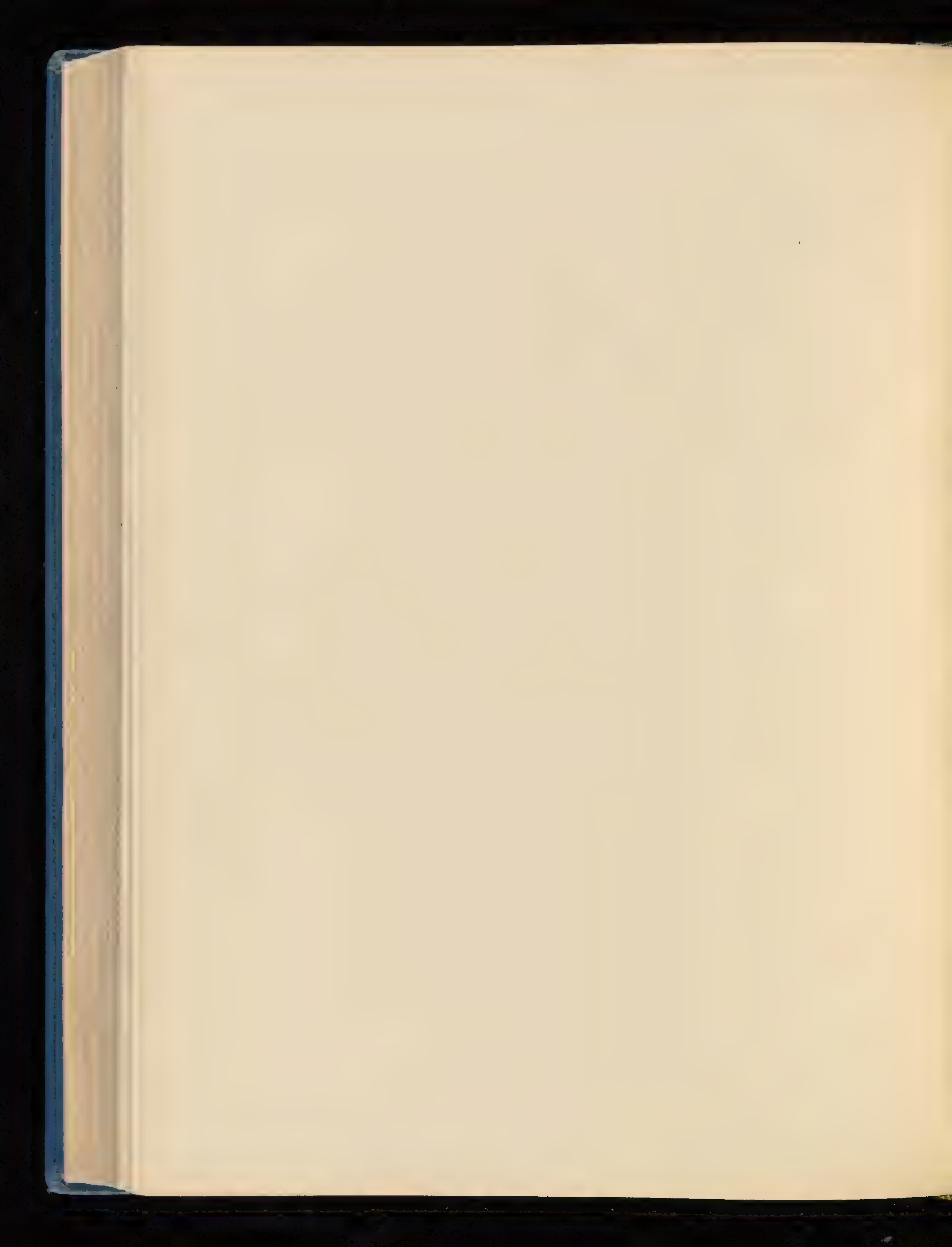
[1]) Herr Giovanni Cingolani schrieb mir nach genauester Untersuchung des Freskos aus der Nähe: Questa figura e di fattura alquanto flacca, nella graffitura vi sono dei pentimenti. Michelangelo era forse stanco? Ciò è fatto ad arte?



DIE DREIEINIGKEIT
RELIEF AM PALAZZO VECCHIO IN FLORENZ

ABSCHNITT VII

PROPHETEN UND SIBYLLEN





RELIEFDARSTELLUNGEN VON PROPHETEN IN SAN FRANCESCO DELLA VIGNA ZU VENEDIG

KAPITEL I • WERTSCHATZUNG DER SEHERGESTALTEN MICHELANGELOS. QUELLEN SEINER KUNST. DIE VIER ERSTEN PROPHETEN

Ein jüngerer Zeitgenosse Michelangelos, Giovanni Paolo Lomazzo, hat in seinem seltsamen Buch „Idee des Tempels der Malerei“ die Propheten und Sibyllen der Sixtinischen Kapelle als die schönsten Gemälde der Welt gepriesen[1]). Das Urteil ist bemerkenswert nicht nur, weil es uns aus dem Munde eines erfahrenen Malers und Kunsttheoretikers überliefert ist, sondern auch weil es zu einer Zeit gefällt wurde, als man über dem Jüngsten Gericht alle anderen Leistungen Michelangelos vergessen hatte. Früher schon hatte auch Vasari die Erfindung der Sehergestalten Buonarrotis als göttlich gerühmt[2]), und das Urteil der Mitlebenden hat die Nachwelt bestätigt. Ja, durch die schrankenlose Bewunderung, welche gerade hier alle Neueren dem Genius des Meisters gezollt haben, wurde die historische Würdigung dieser Fresken nicht wenig beeinträchtigt, und die meisten haben, von ihrem Schönheitsglanze geblendet, nicht erst nach Sinn und Bedeutung gefragt.

[1]) Idea del Tempio della pittura. Milano 1590, p. 53: Michel Angelo si vede essere stato benissimo ordinato nei corpi per tutte le sue parti, tal che chi vede una delle sue figure per piccola che sia, ella gli si rappresenta grande, e ben proportionata, con le sue misure, come si vede nel cielo, ove sono i profeti et le Sibille, di una maniera cosi eccellente ch'io la giudico la miglior che si ritrovi hora in tutto il mondo, anco in rispetto alle altre opere di lui medesimo. Perchè nel tremendo giuditio hà usato una seconda maniera men bella, e nella Paulina n'hà usato una terza inferiore à tutte l'altre. Wenig früher (p. 47) hat er allerdings seiner Bewunderung für das Jüngste Gericht einen viel stärkeren Ausdruck verliehen.

[2]) Milanesi VII, 182. Auch Federigo Zuccaro (L'Idea de' pittori, scultori ed architetti, Roma 1768, p. 115 — erster Druck 1607 —) muss die Propheten vor allen anderen Malereien der Decke geschätzt haben, denn er nennt sie allein: „E le maggiori, che siano ancora state fatte e che si veggiano al dì d'oggi, sono fra gli altri i maravigliosi profeti di Michelangelo Bonarrota nella sua volta“.

„Ein wundervolles und nie gesehenes Beispiel der Kunst der Renaissance", nennt ein Apologet Michelangelos aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts diese Malereien und stellt sich das Erstaunen der Römer vor, als sie bei der Enthüllung des Gewölbes diese gewaltigen Propheten, diese ehrwürdigen Sibyllen gleichsam von der Mauer sich loslösen sahen[1]. Niccolini führt an den Propheten und Prophetinnen der Sixtina seine Gedanken über „Erhabenheit" aus und schreibt: „An der Kühnheit und Kraft des Ausdrucks in diesen Zügen, an der Würde ihrer Bewegungen, an der Verachtung, die sie für alles Irdische an den Tag legen, erkenne ich, dass Jehovah mit ihnen geredet hat und dass er durch ihren Mund die höchsten Schlüsse seiner Weisheit offenbarte[2]." Die Idee der „Mütter", schreibt Castellar[3], „welche Goethe in dunklen Höhlen die Fasern und Fäden des menschlichen Lebens weben sah, ist nicht so tiefsinnig wie diese Sibyllen; und die Giganten der Bibel und der klassischen Poesie wirken nicht so mächtig wie diese Propheten." „Es sind einzige Werke in ihrer Art," so drückt sich Plattner aus[4], „indem nie die Kunst den Charakter der Propheten und Prophetinnen in dieser Vollkommenheit zeigte." Montégut in seiner geistvollen Philosophie der Sixtinischen Kapelle schreibt: „In dieser Folge der Propheten und Sibyllen durchlaufen wir alle Stufen geistiger Erhebung, auf welchen der Mensch zum Unendlichen emporsteigen kann und durch welche sich Gott zum Menschen herniederlässt[5]." „Angesichts der Propheten Michelangelos", schreibt Mantz, „weiss man nicht, was man mehr bewundern soll, das innere Feuer des erhabenen Meisters oder seine Weisheit[6]." „Sie sind wahrhaftig Übermenschen, Titanen," ruft Klaczko aus; „sie packen und unterjochen dich im ersten Augenblick, und sie lassen dich nicht wieder los dein ganzes Leben[7]." „In den Sagen der Völker giebt es eine Epoche, wo das Menschliche und Göttliche sich vermählend, eine solche riesenhafte Titanengeneration erschafft, die der unsrigen weit vorangehend, seit Jahrtausenden in tiefen Höhlen sitzt, um eines Tages neu heraufzusteigen", so charakterisiert Hermann Grimm[8] die Sibyllen und Propheten Michelangelos. „Das geistige, tiefinnerliche, im Erforschen, Schauen und Verkünden des erwarteten Heils versunkene Leben der in die Geheimnisse Jehovahs Eingeweihten", liest man endlich bei Pastor[9], „ist hier mit einer Vollendung ausgedrückt, welche die antike Kunst nicht zu ahnen, die neuere nie mehr zu erreichen vermochte."

[1] O. Boni, Riflessioni sopra Michelangelo Buonarroti. In risposta a quanto ne scrisse Rolando Fréart . . . . nell' opera „Idée de la perfection de la peinture," Firenze 1808, p. 26.

[2] Niccolini, Del sublime e di Michelangelo. Firenze 1825. Abgedruckt in Rime und Prose di Michelagnolo Buonarroti. Napoli 1842, II p. 111.

[3] Ricordi d'Italia. Traduzione dallo Spagnuolo di Pietro Fanfani. Firenze 1873, p. 34.

[4] Beschreibung der Stadt Rom II, 1 p. 268.

[5] Revue des deux mondes 1870 p. 937.

[6] L'oeuvre et la vie de Michel-Ange. Paris, Gazette des Beaux-Arts 1876, p. 148.

[7] Jules II p. 371.

[8] Leben Michelangelos. Zehnte Auflage. I, 318.

[9] A. a. O. III, 809. Gino Capponi (Ritratto di Michelangelo Buonarroti ripubblicato dalla storia della republica di Firenze per cura di C. Tommasi. Firenze 1875, p. 11) drückt sich ähnlich aus: „ma tosto pervenne a fare l'opera più difficoltosa e la maggiore che abbiano visto i moderni secoli, e che gli antichi nemmeno avrebbero potuto sognare."

Diese zerstreut aufgegriffenen Stimmen aus dem gedrängten Chor derer, die den Preis des grossen Meisters gesungen haben, bezeugen schon die einstimmige und ungeheure Wertschätzung, welche die Sehergestalten der Sixtina im letzten Jahrhundert gefunden haben. Aber sie lehren uns doch nur Bewunderung der vollendeten That. Der psychologische Prozess der Entstehung wurde selten berührt, und die inneren Zusammenhänge blieben uns verborgen wie die Wurzeln eines Baumes, der im vollen Blütenschmuck des Frühlings vor uns steht.

Ältere Darstellungen der Propheten

Allerdings wenn wir im Cambio zu Perugia würdige Greise, stattliche Männer, anmutige Frauen und frische Jünglinge ruhig nebeneinander aufgestellt sehen und unter ihnen die Namen von Propheten und Sibyllen lesen, so werden wir nicht fragen, nach welchen Gesichtspunkten etwa Perugino seine Propheten ausgewählt und angeordnet hat. Der Mangel an Willensäusserung und Individualität ist hier so gross, dass die Namen für die einzelnen Personen nichts bedeuten. Dasselbe gilt von Fra Angelicos Prophetenchor im Dom zu Orvieto, von Pinturicchios paarweise angeordneten Propheten und Sibyllen im letzten Turmgemach des Appartamento Borgia, und es würde, wenn nicht die persönlichen Symbole und Abzeichen wären, von der ganzen unabsehbaren Schar heiliger Männer und Frauen gelten, welche die Kunst des Quattrocento gebildet hat. Aber gelegentlich bestimmten doch Ort und Umgebung die Auswahl der Einzelfiguren, der Propheten, Sibyllen, Heiligen, Philosophen. Welche Bedeutung haben nicht die Allegorien der Tugenden in den Gerichtssälen gehabt! In der Bibliothek Sixtus IV. sieht man die Bildnisse der Kirchenväter und Philosophen angebracht, deren Werke an den Wänden aufgestellt waren; im Saal der Kirchenfeste im Appartamento Borgia sieht man über jedem Gemälde einen Propheten, dessen Weissagung den Vorgang unten erläutert; in der Sakramentskapelle in Loreto, an deren Wänden Melozzo die Leidensgeschichte Christi malen sollte, sind an der Decke die Propheten dargestellt, deren Weissagungen speziell auf die einzelnen Akte des Heilsdramas hinweisen[1]). Und dasselbe gilt von den Propheten, welche Fra Angelicos berühmte Kreuzigung im Kloster von San Marco einrahmen, und von den Propheten des Antonio da Viterbo an der Decke der Kathedrale von Corneto[2]), die sich auf Geburt und Sposalizio der Maria beziehen.

Leitende Gesichtspunkte für die Auswahl der Propheten

Dass also auch Michelangelo die Auswahl seiner sieben Propheten mit Rücksicht auf die Stätte selbst und ihre Bestimmung getroffen haben wird, können wir schon nach dem Vorgange älterer Meister annehmen; dass er ihre Anordnung nach bestimmten Gesichtspunkten vornahm, lässt schon die tiefe Weisheit, mit welcher das Ganze und das Einzelne in diesem gewaltigen Organismus ersonnen ist, vermuten; dass aber der Meister endlich den einzelnen Typen ein individuelles Gepräge gab, dass unter seiner Schöpferhand jeder Prophet und jede Sibylle eine Wiedergeburt erfuhren, kann ja niemand wundernehmen, der gesehen hat, wie eigenartig von ihm schon die Historienbilder behandelt worden sind.

[1]) Vgl. Schmarsow, Melozzo da Forli p. 125, wo auch die Prophezeiungen auf den Tafeln abgedruckt sind. [2]) E. Steinmann, Antonio da Viterbo. München 1901, p. 35 und 36.

Zwischen sieben Propheten und fünf Sibyllen hat Michelangelo das grosse Amt der Weissagung verteilt, und Männer und Frauen thronen an den Langwänden der Kapelle paarweise einander gegenüber. Die beiden Plätze über Altar und Eingang aber behaupten allein die Propheten, und damit ist auch äusserlich der Vorrang christlicher Weissagung vor der heidnischen angedeutet worden.

Die vier grossen Propheten brauchen ihre Gegenwart in der Sixtina nicht zu rechtfertigen. Jesaias und Jeremias fehlen überhaupt niemals, wo Propheten gemalt oder gemeisselt worden sind, und das gleiche gilt mit wenigen Ausnahmen von Ezechiel und Daniel. Aber warum hat Michelangelo aus der übrigen Schar Jonas, Joel und Zacharias ausgewählt? Warum hat er Jonas und Zacharias sogar die Ehrenplätze über Eingang und Altar angewiesen?

Die Anordnung der Propheten

Vor allem muss festgestellt werden, dass die Anordnung der Propheten keine chronologisch-historische ist, etwa bei Jonas über dem Altar beginnend, bei Jeremias sich fortsetzend im Zickzack von einem Propheten zum anderen hinüberlaufend und mit Zacharias abschliessend[1]). Jonas allerdings, der Sohn Amithais, der für einen Zeitgenossen Jerobeams II. gehalten wurde[2]), war wirklich der früheste unter den sieben und Zacharias, welcher der nachexilisch-persischen Zeit angehört, der letzte. Aber Jesaias, der älteste der vier grossen Propheten, der zeitlich auf Amos und Osea folgt[3]) und Jeremias vorausgeht, erscheint in Michelangelos Reihenfolge als letzter, und Joel, der als ein Zeitgenosse Oseas galt, fand seinen Platz neben Zacharias, dem jüngsten. Es ist auch einleuchtend, dass Michelangelo nach der zeitlichen, überdies dunklen Reihenfolge der Propheten wenig zu fragen brauchte. Was hätte er für seine Kunst dabei gewonnen? Würde nicht überdies der historische Faden immer wieder durch die zwischen den Propheten angeordneten Sybillen zerschnitten worden sein, und musste Michelangelo nicht auch bei der Schilderung der letzteren fast von allen zeitlichen und örtlichen Begriffen absehen?

Die Kühnheit, mit welcher Michelangelo auch bei der Schilderung der Sibyllen mit der Tradition geschaltet hat, muss uns angesichts der Propheten warnen, in ihnen mehr zu suchen, als der Künstler selbst beabsichtigt hat. Aber

[1]) Justi allerdings a. a. O. p. 88 u. 89 tritt für eine historische Anordnung der Propheten ein, muss aber gleichfalls Jesaias und Joel als Ausnahmen anerkennen. Damit aber ist doch eben die historische Anordnung schon ohne weiteres aufgehoben. Auch sonst bin ich vor allem in der Erklärung der einzelnen Propheten häufig zu anderen Resultaten gelangt als Justi, der uns in seinem bedeutsamen Kapitel über die Propheten und Sibyllen zuerst den Weg gewiesen hat „zur Wiederentdeckung des Ansichtspunkts, für den das Werk einst gemacht worden war". Wer sich durch die ungeheure Sixtina-Litteratur hindurch gearbeitet hat, der ist erstaunt, dass fast vierhundert Jahre vergehen mussten, ehe die Pfade der Deutung betreten wurden, die Justi eingeschlagen hat. Er hat eigentlich keinen Vorgänger in der Weltlitteratur, denn der Versuch Ludwig Giesebrechts, einen inneren Zusammenhang der einzelnen Mittelbilder mit den sie begleitenden Propheten und Sibyllen herzustellen, ist als gescheitert anzusehen. (Vgl. Sibyllen in der Romanischen Kunst in Damaris, Stettin 1861, p. 197 ff.) Allerdings wird man sich hüten müssen, eine Methode der Forschung, die Michelangelo gegenüber die einzig denkbare ist, ohne weiteres auch auf andere Künstler zu übertragen.

[2]) 2. Könige 14 v. 25.

[3]) James Darmesteter, Les prophètes d'Israël. Paris 1895, p. 56.

dass die Auswahl von Jonas, Zacharias und Joel aus den zwölf kleinen Propheten nicht absichtslos geschah, kann ohne Mühe nachgewiesen werden, und ebenso einfach lässt sich die Anordnung von Jonas und Zacharias über Eingang und Hochaltar erklären.

Litterarische Quellen

Welche Quellen haben Michelangelo zu Gebote gestanden, seine Vorstellungen von den alttestamentlichen Sehern zu bilden und seine Phantasie zu befruchten? Der Text der heiligen Schrift ist ihm schon damals in der Vulgärsprache zugänglich gewesen, und seine Biographen nennen es uns als seine Lieblingslektüre[1]). Die besondere Vorliebe für das Alte Testament hatte überdies Savonarola in ihm geweckt, der sich den Propheten des alten Bundes wahlverwandt fühlte und ihre Weissagungen und Sprüche den Florentinern im Geist zu deuten verstanden hatte wie kein anderer vor ihm und nach ihm. Ob Michelangelo jemals den grossen Mysterien beigewohnt hat, die von Frankreich herüberkommend, auch in Italien heimisch geworden waren, wird sich schwerlich nachweisen lassen[2]). Hier traten regelmässig schon im zwölften und dreizehnten Jahrhundert die Propheten Christi und später auch die Sibyllen im Schiff der Kirche auf und sagten ihre Weissagungen her. Eine dem heiligen Augustin zugeschriebene Predigt, die am Weihnachtstage vorgelesen wurde, hatte zuerst das Auftreten der Propheten veranlasst, und hieraus entwickelte sich später das Drama Adams und der Passion Christi[3]). Wenn sich auch diese Entwicklung in Frankreich vollzog und dort in der Kunst einen Ausdruck im bilderreichen Schmuck der Kirchenportale fand, so besitzen wir doch auch in Italien Beispiele solcher Passionsdramen, unter denen das im Jahre 1490 in Revello im Marchesat von Saluzzo zur Aufführung gelangte das glänzendste ist[4]). Drei volle Tage nahm das Schauspiel in Anspruch. Die Leidensgeschichte Christi bis zu seiner Auferstehung wird hier in vielen Tausenden von Versen erzählt, und von den Erzengeln Michael, Uriel und Gabriel aufgefordert, verkünden Propheten und Sibyllen nacheinander ihre Prophezeiungen auf den Messias.

Mehr aber noch als Schauspiel und Predigt hatte die bildende Kunst gethan, die Propheten und Sibyllen zu volkstümlichen Gestalten zu machen. Und Michelangelo war diese lange Reihe plastischer und malerischer Bildungen von den Pisano bis auf Quercia und Donatello, von Giotto und Masaccio bis auf Ghirlandajo und Pinturicchio wohlbekannt. Aber wenn er die Geister der Vergangenheit um sich versammelte und die gequälten Seher und Seherinnen des Giovanni Pisano befragte oder die mürrischen Greise Donatellos oder Quercias finstere Propheten — welche Antwort konnten sie ihm geben?

[1]) Vgl. bei Justi a. a. O. p. 76 das Kapitel „Bibelkunde". Nach Einführung der Erfindung Gutenbergs sind in Venedig von 1471 bis 1507 nicht weniger als zehn italienische Bibeln gedruckt worden.
[2]) Vgl. Rosières, Le scénario des fresques de Michelange à la chapelle Sixtine in L'oeuvre d'art V (1897) p. 165. Hier sind auch die wichtigsten Litteraturangaben zusammengestellt.
[3]) Rosières a. a. O. p. 166. Die Weissagungen, welche die Propheten bei dieser Gelegenheit hersagten, hat ihnen dann die Kunst auf die Spruchbänder gesetzt. Vgl. J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes. Freiburg 1902, p. 319 und 320.
[4]) La passione di Gesù Cristo. Rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV edita da Vincenzo Promis. Torino 1888.

Er fand allerdings in ihnen allen ein bewusstes Streben nach Vertiefung des Ausdrucks und nach Ausprägung der Individualität, aber wo offenbart sich in Andrea Pisanos Sibyllen an der Kanzel zu Pistoja, in Quercias Propheten



Abb. 160 DER ADAM DES FILIPPINO LIPPI IN S. MARIA NOVELLA ZU FLORENZ

am Taufbrunnen zu Siena oder in Donatellos Zuccone und Jeremias am Campanile zu Florenz jene Gelassenheit und Würde, welche den Trägern göttlicher Geheimnisse vor allen anderen Sterblichen eigentümlich sein muss?

Heilige und Propheten der Frührenaissance

Unendlich viel grösser ist noch die Kluft, welche Michelangelo von der Malerei der Frührenaissance trennt. Er mochte die liebenswürdigen Heiligen Giottos bewundern, aber er verstand sich mit ihnen ebensowenig wie mit Ghirlandajos prächtigen Typen ruhigen Selbstgenügens und würdevoller Erscheinung[1]). Er achtete die Kunst dieser Männer, weil er zuerst von ihnen gelernt hatte, aber er wusste nichts mehr von ihnen, als er in der Sixtina malte. Gerade hier kann man sich noch heute von jener Weltenferne überzeugen, die Michelangelo schon damals von seinen Lehrmeistern und jüngeren Zeitgenossen trennte.

[1]) Justi a. a. O. p. 63 wirft mit Recht die Frage auf, welche Wege die Kunst vor Michelangelo eingeschlagen haben würde, wenn Masaccio nicht so früh gestorben wäre. „Wenn man Figuren nennen sollte," schreibt er, „die, in den sixtinischen Chor eingeschoben, nicht aus dem Ton fallen würden, so würde man gewiss den langbärtigen Apostel im „Wunder des Zinsgroschens" nicht vergessen." — Michelangelos Bewunderung für Masaccio ist uns verschiedentlich bezeugt. Zu den bekannten Zeugnissen verdient ein weniger bekanntes hinzugefügt zu werden. Beffa Negrini (Elogi historici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona, Mantua 1606, p. 239) schreibt von der Bewunderung Michelangelos für die Fresken in San Clemente: „Fece fare una Capella in Roma in San Clemente suo primo titolo, dipinta e ornata di bellissime figure, dove soleva spesso andare a mirarle il divin Michel' Angelo Bonarotti."

Von der langen Papstreihe der älteren Meister suchen wir vergebens nach einer Brücke zu den einsam thronenden Gestalten der Propheten und Sibyllen. Denn der einzige Florentiner, der einmal in der Schilderung alttestamentlicher Urkraft und Grösse mit Bewusstsein ähnlichen Zielen nahegekommen ist wie Michelangelo, ist hier nicht vertreten. Im Jahre 1502 hatte Filippino Lippi seine Fresken in der Cappella Strozzi in S. Maria Novella endlich vollendet und hier an der gewölbten Decke die vier Patriarchen Adam, Noah, Abraham und Jakob gemalt. Eine zitternde Unruhe charakterisiert die Alten wie die Jungen, und die verwilderte Phantasie des Künstlers giebt sich deutlich in der Häufung der Motive, den unnötig aufgebauschten Gewändern und dem finsteren Ausdruck der Gesichter kund, die ein struppiger Bart und dichtes, ungeschorenes Haupthaar umrahmen. Aber wo fände sich unter den Heiligen und Propheten der Frührenaissance eine grossartigere Erscheinung als dieser Adam? [Abb. 160.] Welch ein nagender Seelenschmerz verkörpert sich in dem aufwärts gerichteten Antlitz, wie natürlich ist die Haltung des mächtigen Körpers, wie plastisch sind Arme und Hände modelliert! Man würde ohne die historische Beglaubigung diesen Adam vielleicht einem Nachfolger Michelangelos zuschreiben, der mit bewusstem Willen die gleichen Ziele wie sein Meister verfolgte, dem aber die Kunst des Masshaltens gebrach.

DER PROPHET ZACHARIAS

Tafel XXII

Mit dem „Zacherias", der ernst und einsam zwischen dem Judith- und dem Goliathbilde über der Eingangswand der Kapelle thront, hat Michelangelo die Prophetenreihe begonnen [Abb. 161]. Wie die Ermordung des Holofernes und die Tötung Goliaths Gottes Friedensgedanken über Israel preisen, so ist auch Zacharias ein Prophet trostreicher Verkündigung. Im Passionsdrama zu Revello trat er als Herold zweier Heilsbotschaften auf: „Ich will mich wieder zu Jerusalem kehren mit Barmherzigkeit, und mein Haus soll darinnen gebauet werden, spricht der Herr Zebaoth", und weiter: „Du, Tochter Zion, freue dich sehr und du, Tochter Jerusalem, jauchze; siehe, dein König kommt zu dir, ein Gerechter und ein Helfer, arm, und reitet auf einem Esel und auf einem jungen Füllen der Eselin[1])." Wenn nun auch vielleicht Michelangelo niemals eine Aufführung

[1]) Ed. V. Promis p. 51.
v. 920. Serà a costuy el tempio hedificato.
v. 925. O figla de Sion tu poi ben cantare,
Et tu Jerusalem dey ben jubilare
Per che el tuo re et el tuo signore
Justo vegnirà, serà tuo salvatore etc.

In der Kunst der Renaissance tritt Zacharias fast regelmässig eben als Verkündiger des Einzugs Christi auf, so schon in den Wandgemälden von S. Angelo in Formis (Vgl. F. X. Kraus im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. XIV [1893] p. 86), in den Versen des Magisters Philippus am Ausgang des Quattrocento (E. Male, Quomodo sibyllas recentiores artifices repraesentaverint p. 31), in den Fresken des Melozzo in der Sakramentskapelle zu Loreto und in den Fresken Pinturicchios im Appartamento Borgia, wo er beidemale den Spruch der Weissagung Kap. IX v. 9 auf Spruchband und Spruchtafel führt. Vgl. Schmarsow, Melozzo da Forli p. 125 und Ehrle, Les Fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican. Rome 1898, p. 77 Anm. 3.



Abb. 161 DER PROPHET ZACHARIAS NACH EINER ZEICHNUNG VON RUBENS IM LOUVRE

der Passions-Mysterien gesehen hatte, die ergreifende Feier des Heilsdramas in der stillen Woche, wie sie der Papst mit der Kurie in der Sixtina zu begehen pflegte, musste ihm von Jugend auf bekannt sein. Sie bildete ja den Höhepunkt aller gottesdienstlichen Handlungen, die im Laufe des Kirchenjahres in der Palastkapelle gefeiert wurden. Kann man es da erstaunlich finden, dass Michelangelo in Auswahl und Anordnung seiner Propheten auf den Kultus Rücksicht nahm, dessen Schauplatz die Kapelle war, dass er oben an der Decke gerade die Propheten malte, deren Weissagungen in feierlicher Stunde unten durch den Mund des Priesters verkündigt wurden? Nun ist Zacharias der Prophet des Palmsonntags, dessen glänzende Feier die Reihe der Gottesdienste der stillen Woche eröffnete. Er verkündet den festlichen Einzug Christi in Jerusalem, und er ist in der Sixtina über dem Hauptportal angebracht, durch welches der Pontifex in feierlicher Prozession Einzug hielt, nachdem er die Palmen unter das Volk verteilt hatte. Vorher aber war schon in der Kapelle das Matthäus-Evangelium verlesen worden, in welchem Jesus seine Jünger auffordert, seinen Einzug in Jerusalem zu rüsten, damit das Wort des Propheten erfüllet werde[1]).

Also die Prophezeiung von dem Einzug Christi in Jerusalem ist es gewesen, die dem Propheten Zacharias seinen Platz hoch über dem Portal der Sixtinischen Kapelle verschafft hat[2]). Damit sind allerdings auch bei diesem Prophetenbilde alle Beziehungen auf sein persönliches Wirken und Weissagen erschöpft. Von allen Prophetendarstellungen Michelangelos ist Zacharias der am wenigsten individuelle Typus. Es scheint überhaupt, dass das Problem, den Marmor zu bilden und zu beseelen, von jeher die Künstler tiefer erregt hat als die Aufgabe, eine leere Wand mit einem Freskogemälde zu schmücken. Darum kann man eine Entwicklung auf Michelangelo hin allenfalls unter den Bildhauern verfolgen; als Maler aber hat er keine direkten Vorläufer gehabt. Und wenn man in seiner eigenen Kunst sich umschaut und jenen Feuergeist enträtselt hat, der sich in dem kaum der Masse abgerungenen Matthäusbilde der Florentiner Akademie verbirgt, so muss die phlegmatische Ruhe des alten Zacharias wie ein neuer Anfang wirken, nachdem schon viel grösseres angestrebt und erreicht worden war.

Dieser Prophet ist eigentlich nichts anderes als ein Gelehrter in seinem

[1]) Vgl. Guéranger, Die Passions- und die Charwoche. Deutsche Ausgabe. Mainz 1877 p. 229 ff. und Band I vorliegenden Werkes p. 571 ff., wo die Feier eines Palmsonntags in der Sixtinischen Kapelle unter Julius II. im Jahre 1505 ausführlich beschrieben worden ist.

[2]) Vielleicht war Michelangelo auch die von Luigi Contarini (Al vago e dilettevole giardino Venezia 1619 p. 325) wiederholte Legende bekannt, nach welcher Zacharias von dem Könige Israels vor der Thür des Tempels ermordet wurde. Justi (a. a. O. p. 138 ff.), an die Prophezeiung des Zacharias auf den Neubau des Tempels anknüpfend, sieht in der Darstellung des Propheten eine Verherrlichung der Bauthätigkeit der beiden Rovere-Päpste, vor allem eine Anspielung auf den Neubau von St. Peter. Nun scheint diese Deutung schon an und für sich gesucht. Wie aber hätte Michelangelo gerade den Neubau von St. Peter glorifizieren sollen, an dessen Spitze sein Todfeind Bramante stand, dem er selbst das Scheitern seines grössten Lebensplanes zuschreiben musste! Vollends unbegreiflich erscheint es, wie Justi, um seine Theorie zu stützen, wenn auch mit Zurückhaltung für die phantastische Behauptung Geymüllers eintreten konnte, Michelangelo habe uns im Propheten Joel das Porträt Bramantes vor Augen führen wollen. Michelangelo, von dem Justi selber weiss, dass er es verabscheute, Porträts zu malen (aboriva di far somigliare il vivo! Vasari VII, 227), sollte mit dem Manne, der ihn hasste, eine Ausnahme gemacht haben!!

Studio[1]). Wie er dort oben auf seiner Steinbank hockt, einen grossen Schemel unter seinen Füssen, da meinen wir, er habe den Folianten, in dem er so eifrig blättert, eben erst aus seinem Bücherbrett herabgenommen. Um das weite, gelbe Gewand mit dem schmalen, hellblauen Halskragen legt sich der grüne, rotgefütterte Mantel in grossen, bauschigen Falten über beide Kniee. Äusserlich steht er mit dem Kahlkopf, dem ruhig herabfliessenden weissen Bart, der imponierenden Fülle überflüssiger Gewandung ähnlichen Bildungen älterer Meister nahe, zum Beipiel den Patriarchen Fra Filippos im Dom zu Spoleto und den Propheten Melozzos in der Sakramentskapelle zu Loreto. Spruchband oder Tafel hat Michelangelo schon bei diesem ersten seiner Propheten aufgegeben, und wo das Motiv später noch verwandt wird, ist es geschickt und praktisch in eine Bücherrolle umgewandelt worden. Er verneint auch sofort die andächtige Langeweile älterer Prophetenbildungen und zeigt sich von Anfang an bestrebt, den gewaltigen Männern, welche Gott seiner Gesichte würdigte, den Stempel einer edlen, echten Menschlichkeit aufzudrücken. Er lässt den greisen Zacharias nicht etwa lesen — das war ein längst verbrauchtes und an und für sich wenig fruchtbares Motiv — oder in stumpfer Beschaulichkeit dasitzen, wie etwa Ghirlandajo seinen heiligen Hieronymus in Ognissanti, sondern er lässt ihn eifrigst in dem grossen, dem Auge möglichst nahegerückten Buche blättern. Die Stirn ist leicht gerunzelt, und das Auge fliegt mit ängstlicher Spannung über die Blätter, als suche es die Bestätigung eines Gedankenschlusses, der sich soeben im Gehirn vollzogen hat. Ein derartiges Motiv war noch niemandem eingefallen, und gerade dadurch wird diese Stimmung des Augenblicks erzeugt, die den Alten sofort in eine Atmosphäre versetzt, welche mit Bücherstaub angefüllt ist[2]).

Die beiden Knaben, welche sich brüderlich umschlungen in kindlicher Unbefangenheit hinter dem Sitz des Propheten aufgestellt haben, stimmen nicht recht in die Umgebung eines würdigen Gottesgelehrten[3]). Sie sind nur für das Auge da, den leeren Raum zu füllen und sollen auch wohl den Gedankenernst mildern, der auf dem Hauptbilde ruht. Michelangelo gab diese freundlichen Repräsentanten harmloser Jugend in seinen Propheten- und Sibyllen-Darstellungen nicht wieder auf; vielleicht sind sie ihm durch die Engelsgestalten nahe gebracht worden, welche Kirchenväter und Evangelisten in den Bronzereliefs des Luca della Robbia im Florentiner Dom begleiten; vielleicht auch durch

[1]) Einige Masse, die ich Gelegenheit fand, an Ort und Stelle zu nehmen, mögen die Verhältnisse veranschaulichen, in denen dieser Prophet ausgeführt worden ist. Das Gesicht, quer von der Nasenspitze bis zur Einbiegung des Halses gemessen, ist 46 cm breit. Das Ohr des Zacharias allein misst 16 cm in der Länge und 8 in der Breite, die Finger seiner Linken jeder 4 cm. Die Breite der rechten Hand, vom Knöchel des kleinen Fingers bis zum Ansatz des Daumens gemessen, beträgt 23 cm. Es lassen sich überdies rings um den Propheten noch sämtliche Löcher der Nägel erkennen, mit denen Michelangelo den Karton befestigt hat.

[2]) Justi a. a. O. p. 139 und 140 fand sich mit Montégut in dem wenig glücklichen Gedanken, im Zacharias überdies einen Repräsentanten Julius II. und seiner kirchlichen Thätigkeit zu sehen. Und das hätte Michelangelo dem Papst anthun sollen, der ihm eben erst in Bologna gesagt hatte: „Gieb mir ein Schwert in die Hand, io non so lettere"!

[3]) Justis Behauptung a. a. O. 132, dass sie aufmerksam und lautlos die Umdrehung der Blätter des Codex verfolgen, stimmt nicht, da sie alle beide die Augen auf etwas ganz anderes gerichtet, zur Seite blicken.

einen Ausspruch Savonarolas, der in den Engeln als Begleitern der Propheten die Repräsentanten und Vermittler der göttlichen Offenbarung sah[1]).



Abb. 162 PINTURICCHIOS PROPHET JOEL IM APPARTAMENTO BORGIA

DER PROPHET JOEL

Tafel XXIII

Ist Zacharias der Prophet des Palmsonntags, so ist Joel der Prophet der Pfingsten und wiederum aus Rücksicht auf die Kultushandlungen hat er seinen Platz in der Sixtina erhalten. Denn nicht nur die Pfingstvigilie wurde hier feierlich begangen; in der Palastkapelle wurde ja auch bei jeder Papstwahl das Scrutinium vollzogen, hier versammelte sich vor dem Eintritt ins Konklave das Kardinalskollegium und hörte die Messe des heiligen Geistes, die der Procession durch das ganze Konklave vorausging. Und diese Messe des heiligen Geistes wiederholte sich während des Konklaves in der Sixtina jeden Morgen vor dem Scrutinium, und jeden Morgen recitierte der Celebrierende den Hymnus: Veni creator spiritus[2]).

Auch in der Kunst ist Joel schon früher als Prophet des Pfingstwunders verherrlicht worden. So erscheint er an der Decke im Saal der Kirchenfeste im Appartamento Borgia über dem Freskogemälde der Ausgiessung des heiligen Geistes an der Wand, ein Spruchband tragend mit der Weissagung: Effundam de spiritu meo super omnem carnem (Abb. 162), und mit demselben Motto sieht man ihn daselbst noch einmal im Saal der Sibyllen dargestellt[3]). Diese

[1]) Vgl. Male a. a. O. p. 52, der eine Stelle aus Savonarolas „Revelatio de tribulationibus nostrorum temporum" anführt, wo es heisst: Notandum est autem quod has exteriores apparitiones Deus angelico ministerio efficit .... Qui (angeli) non tantum ad diversas apparitiones interius phantasiam illustrant et commovent, sed etiam intrinsecus Prophetas alloquuntur.

[2]) Vgl. über das Konklave Julius II., Burchard, Diarium III, 294 ff. Ausführliche Notizen über das Konklave giebt Cancellieri, Notizie istoriche delle stagioni e dei siti diversi in cui sono stati tenuti i Conclavi nella città di Roma. Roma 1823. Bei dem jüngsten Konklave [Abb. 163], aus welchem Pius X. als Papst hervorging, sah man nach alter Tradition über dem Altar der Sixtina einen Arazzo Alexanders VII. aufgehängt mit einer Darstellung der Ausgiessung des heiligen Geistes.

[3]) Fr. Ehrle a. a. O. p. 77 Anm. 3. Dieselben Worte (Kap. 3 v. 1) legt ihm auch Magister Philippus bei, dessen Ausführungen über Propheten und Sibyllen vielfach der Kanon für die Künstler des beginnenden Cinquecento geworden sind. Vgl. Male a. a. O. p. 32.



Abb. 163 DIE SIXTINISCHE KAPELLE IN IHRER ZURÜSTUNG FÜR DAS KONKLAVE 1903
(Der ganze Fussboden des Presbyteriums wurde bei dieser Gelegenheit auf das Niveau des Päpstlichen Thrones erhöht)



Abb. 164 DER PROPHET JOEL
Nach einer Zeichnung von Rubens im Louvre

Auswahl der Propheten nach der Beziehung ihrer Weissagungen auf die hohen Kirchenfeste erscheint aber vor allem geboten in einem Raum, dessen glänzende Bestimmung es war, während des ganzen Konklaves und an allen Festen des Kirchenjahres oder ihren Vigilien den Papst und seinen geistlichen Hofstaat in seinen Mauern zu versammeln. Wollte aber Michelangelo, wie billig war, den vier grossen Propheten ihre Plätze nach dem Presbyterium zu geben und Jonas den Ehrenplatz einräumen, der ihm als Prototypus Christi über dem Hochaltar zukam, so war für Joel eben überhaupt kein anderer Platz mehr frei.

Schon in der Darstellung des zweiten Propheten sehen wir, dass Michelangelo allen Zwang der Tradition abgeschüttelt hat. Der übliche Prophetenbart ist gefallen, und der neue Gesichtstypus trägt schon ein ausserordentlich individuelles Gepräge[1]) [Abb. 164]. Das Spruchband, welches seine Träger sonst dem Beschauer wie ein Beglaubigungsschreiben entgegenstreckten, mit dem Zeigefinger darauf hinweisend[2]), ist zur Schriftrolle geworden, in deren Inhalt sich der Prophet mit gespannter Aufmerksamkeit vertieft hat, ohne sich im mindesten um das Publikum zu bekümmern. Schon durch seine Kleidung zeichnet er sich vor allen älteren Propheten aus; sie ist auch entschieden reicher und gewählter als die des Zacharias[3]). Das blassviolette Priesterkleid mit langen, ziemlich eng anschliessenden Ärmeln und einem breiten grünen Besatz um den starken muskulösen Hals wird um den Leib durch einen Shawl zusammen-

[1]) Daher die kühne Behauptung Geymüllers, dass hier Bramante dargestellt sei. (Buonarroti III [1868] p. 142.) Auch sonst noch ist diese Hypothese kritiklos wiederholt worden. Vgl. La peinture en Europe ed. Lafenestre et Richtenberger. Rome I, 175.

[2]) Man vergleiche vor allem die grosse Kreuzigung aus der Schule Giottos im Refektorium des Klosters von S. Croce zu Florenz.

[3]) Nur die Füsse des Propheten sind nackt, und seine Schuhe stehen neben ihm unter dem Bücherpult.

gehalten. Ein weisses durch zwei Löcher gezogenes Band hält das Gewand unter dem Halse als Bindeglied zusammen, und ein Band von blassblauer Farbe läuft quer über die Brust. Dieses Band ist ja ein Lieblingsmotiv Michelangelos. Die mächtigen Schultern der sehnigen Gestalt rahmt der schmale rote Streif eines Mantels ein, der mit vornehmem Wurf die auseinanderstehenden Kniee des Propheten deckt, welcher, leicht nach vorne gebeugt und den rechten Arm auf ein schmales, hölzernes Bücherpult gestützt, die eben entrollte Schrift zu entziffern beginnt. Die Geschichte eines langen, entsagungsvollen Lebens ist mit ehernem Griffel auf Stirn und Wangen dieses Monumentalkopfes verzeichnet, den man sich dem Porträt eines römischen Weltherrschers nachgebildet denken möchte. Welch eine finstere Entschlossenheit spricht aus dem halbgesenkten Blick seiner Augen, welch ein leidgestählter Wille thront auf den festgeschlossenen Lippen[1])! Wie lodernde Flammen flackern die kurzen, weissen Locken um die hochgewölbte Stirn dieses Propheten[2]), den man selbst einer Fackel vergleichen möchte, deren schlummerndes Feuer eben erst die geheimnisvolle Botschaft entzündet hat, die sich ihm in der aufgerollten Schrift enthüllt.

Was er da liest, kann niemand sagen, und Michelangelo selbst wird nicht darnach gefragt haben. Er hat sich das künstlerische Problem beim Joel noch in ähnlicher Weise gestellt wie beim Zacharias. Beide haben ihren Platz in der Kapelle bestimmten, besonders populären Weissagungen zu verdanken, aber weder bei dem einen noch bei dem anderen dieser Propheten ist es Michelangelo eingefallen, sonst irgend eine Begebenheit aus ihren Büchern für seine Schilderung zu verwerten[3]). Bei Zacharias genügte ihm der Foliant, um einen schöpferischen Gedanken zu bilden und uns den alten Propheten als Gottesgelehrten zu charakterisieren; bei Joel ist es gar das armselige Spruchband, an dem sich die Phantasie des Meisters erwärmt hat. Ihn reizte die Aufgabe, aus dem traditionell Hergebrachten etwas völlig Neues zu schaffen, ein abgebrauchtes Motiv trübseliger Andacht in einen frischen und spannenden Lebensakt umzugestalten.

Hinter dem Propheten treten wiederum die beiden Knaben auf, die schon den Zacharias begleiteten. Aber die brüderliche Eintracht ist zu nichte geworden, und der ältere, der sich mit seinem Mäntelchen und einem grossen Buch ein

[1]) „Je ne puis lire sur son visage attentif que le calme de la certitude et la fermeté inébranlable, qui suit les convictions assurées", schreibt Montégut a. a. O. p. 937.

[2]) Wölfflin (Repert. f. Kunstwissenschaft XIII [1890] p. 269) nennt mit Recht die Haare Joels ein charakteristisches Beispiel der Haarbehandlung Michelangelos in seinen Anfängen in der Sixtina. Dasselbe gilt von den vier Atlanten der ersten Gruppe.

[3]) Justi (a. a. O. p. 135) glaubt allerdings, Michelangelo habe die Weissagung Joels als Motiv gedient: Congregabo omnes gentes et deducam eos in vallem Josaphat, et disceptabo cum eis ibi super populo meo et hereditate mea Israel, quos disperserunt in nationibus, et terram meam diviserunt; diesen Spruch führe Joel im Athosbuch und in einem Gemälde der Cathedrale zu Cambrai. Aber Michelangelo kannte weder das eine noch das andere. Wohl aber war ihm Joel als Prophet der Pfingsten bekannt und als solcher im Vatikan durch Pinturicchio bezeugt, der ja im Appartamento Borgia ein ganzes Zimmer mit Darstellungen der Kirchenfeste geschmückt hatte. Justi findet dann in diesem Propheten wiederum Anspielungen auf Persönlichkeit und Politik Julius II. Nichts konnte Michelangelo ferner liegen, der wahrhaftig keinen Grund hatte, sich des kriegerischen Sinnes seines Herrn zu freuen, und sich sein Leben lang aller Politik persönlich abgeneigt gezeigt hat.

gewisses Ansehen zu geben versucht, scheint eben dem jüngeren heftige Vorwürfe zu machen, und dieser hat die Augen beschämt gesenkt. Prophetenschüler hat man diese Putten genannt[1]), vielleicht mit Recht, denn auch der jüngere hält ein aufgeschlagenes Buch. Aber es scheint doch zweifelhaft, ob dieser gewaltige Mann den beiden Kindern jemals seine Aufmerksamkeit schenken wird. Als einen der ersten Richter Israels, als einen Mann des Willens und der That, bestimmt, den Völkern ihren Weg zu zeigen, hat Michelangelos Meisterhand dies erwählte Werkzeug Gottes geschildert. So meint man denn auch hier, es seien vor allem künstlerische Motive gewesen, welche die Einführung der Kinder in die Reihe der Propheten und Sibyllen veranlasst haben.

Mit Buch und Schriftrolle waren also schon nach den ersten beiden Propheten die herkömmlichen Motive erschöpft, denn die Spruchtafeln konnte Michelangelo überhaupt nicht benutzen, da er sie bereits für die Namensaufschriften verwandt hatte. Wenn er dann daran dachte, diese armselige Erbschaft der Vergangenheit auf seine zwölf Sehergestalten zu verteilen, so musste ihn das Gespenst der Monotonie erschrecken. Überdies konnte er sich sagen, dass bis dahin weder im Zacharias, noch im Joel die Prophetennatur dieser Männer einen unmittelbaren Ausdruck gefunden hatte. Zacharias, der Urtypus eines bedächtigen Gottesgelehrten, könnte ebenso wohl „einen heiligen Hieronymus im Gehäus“ vorstellen, und Joel, ob er gleich den heroischen Ernst eines vom Schicksal geprüften Mannes zur Schau trägt, lässt doch jede göttliche Inspiration vermissen. Und auf diese kam es sicherlich bei einem Propheten vor allen Dingen an.

DER PROPHET JESAIAS

Tafel XXIV und Tafel XXV

Unter solchen Voraussetzungen betrachtet, erhält das eben geschlossene Buch, zwischen dessen Blätter der folgende Prophet, Jesaias, noch die Finger gelegt hat, eine symbolische Bedeutung [Abb. 165]. Es ist, als wolle Michelangelo sagen, lassen wir die Bücherweisheit ruhen, und hören wir die lebendige Stimme Gottes durch den Mund seiner Erwählten! Aber es ist peinlich zu reden, wenn niemand zuhört, und stehen wir dem Bilde einer redenden Person gegenüber, so sucht das Auge unwillkürlich nach dem Ziel ihrer Worte. So sah sich auch Michelangelo nach einem Publikum für seinen Propheten um.

Keiner unter den zwölf Verkündigern göttlicher Ratschlüsse im Alten Testament hat sich so vollständig mit einer einzigen Weissagung identifiziert wie Jesaias. „Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel“, heisst es auf allen seinen Spruchbändern[2]), die seltenen Male aus-

[1]) Justi a. a. O. 132. Der kleinere dieser Knaben ist ganz mit Firnis überzogen worden, der grössere nur zum Teil. Beide sind flüchtiger gemalt als der Prophet und durch Mauerrisse stark entstellt. Auch Joels ganze Figur ist mit Firnis übergangen worden. Das weisse Band, welches das Gewand Joels über der Brust zusammenhält, ist so dünn mit Farbe übergangen, dass man überall noch deutlich die sorgfältige Punktierung erkennt. Dieses Verfahren ist charakteristisch für Michelangelos frühe Technik. Später hat er schneller gearbeitet, und häufig die Umrisse der Zeichnung mit einem scharfen Instrument in die Mauer geritzt.

[2]) Kap. 7 v. 14. So erscheint Jesaias — um aus zahllosen Beispielen nur einige anzuführen — zweimal im Appartamento Borgia, in den Skulpturen Duccios im Malatesta-Tempel zu Rimini,

genommen, wo er wie in der Kreuzigung Fra Angelicos in San Marco auf das Leiden Christi hinweist. Er gilt in der Renaissance als der Verkündiger der gnadenreichen Geburt des Messias, als der Prophet der Weihnacht[1]); und als Repräsentant eines der höchsten Kirchenfeste würde er unter den Sehergestalten der Sixtina eine Stätte gefunden haben, wenn er sie nicht schon als einer der vier grossen Propheten erhalten hätte.

Aber der Platz, welchen Jesaias im Chor der Propheten und Sibyllen angewiesen erhielt, scheint sonderbar gewählt. Beginnt er nicht die Reihe der Heilsverkündiger in dem Prophetenkanon der Bibel, wird er uns nicht auch zeitlich von den vier grossen Propheten als der älteste bezeugt? Warum erscheint er dann hier als der letzte?

Die Lösung dieser Frage hängt mit der Situation, in welcher Michelangelo diesen Propheten darzustellen wünschte, aufs engste zusammen. Die Gesamtkomposition des Freskencyklus muss längst getroffen gewesen sein, als die Mittelwölbung ausgemalt wurde, und der Meister wusste, dass in der Reihenfolge der Vorfahren Christi in den Lünetten links unter dem ersten Propheten der rechten Reihe Ezechias, Manasse und Aman Platz finden würden. Manasse und Aman, Sohn und Enkel des Ezechias, waren in ihrem Wandel dem Herrn ein Greuel; aber das Andenken des Ezechias wurde gesegnet. Noch acht Jahrhunderte später glaubte man, dass in ihm der verheissene Messias bereits erschienen sei[2]). Er war vor allem auch ein Freund des Propheten Jesaias, der seine später auf den Messias gedeuteten Weissagungen zuerst auf den Ezechias bezogen hatte, der als Richter und Berater des Königs von Juda dasselbe Amt verwaltete, das Nathan am Hofe Davids zugefallen war.

Hier also konnte der Meister mühelos eine Situation schaffen und Gedankenverbindungen herstellen, wie sie ihm kein Spruchband bot, wie er sie vielleicht in den Schriften von Zacharias und Joel schon vergebens gesucht hatte. Er brauchte nur Jesaias aus dem Anfang der grossen Propheten an das Ende zu versetzen, und er hatte seinen Platz schräg über der Lünette, die einmal seinen Beschützer, den König Ezechias, aufnehmen sollte. Das Ziel also war gefunden, auf welches sich die Worte eines weissagenden Propheten richten konnten.

König und Prophet haben allerdings, wie es scheint, ihre Rollen vertauscht. Denn während Ezechias, das Haupt halb verhüllt, in tiefstes Sinnen verloren, auf einem Steine hockt, thront Jesaias über ihm auf einem Marmorsitz mit edelstem Anstande[3]). Der Schnitt seiner Kleidung ist fast der gleiche wie bei Joel, nur reicher in der Farbenstimmung und feiner durchgearbeitet

in den Fresken Giottos in der Arena zu Padua, Romaninos in S. Giovanni Evangelista in Brescia, Borgognones (Schule) in der Certosa zu Pavia u. s. w. Auch in den Passionsspielen trat Jesaias mit derselben Prophezeiung auf. Vgl. Promis a. a. O. p. 16.

[1]) Noch heute wird der Anfang des neunten Kapitels des Jesaias als Epistel am Weihnachtstage verlesen.

[2]) Darmesteter, Les prophètes d'Israël p. 62.

[3]) Wir verdanken Justi (a. a. O. p. 125) die feine Beobachtung, dass Raffael in der Figur der Sappho im Parnass die Armbewegungen des Jesaias mit leichten Abweichungen wiederholt hat. Auch die Gestalt des Jesaias ist bis auf wenige Stellen (am Halse, am rechten Oberarm, die rechte Hand mit dem Buch und unten links am Mantel) völlig überfirnisst worden.



Abb. 165 DER PROPHET JESAIAS
Nach einer Zeichnung von Rubens im Louvre

in der Faltengebung. Über dem hellgelben Untergewande, von dem nur unten ein schmaler Streifen und oben die Ärmel sichtbar werden, trägt der Prophet noch ein dunkleres, ärmelloses, violettes Gewand, das über den Hüften ein ähnlich zusammengepresster Shawl umspannt wie bei Joel. Der hellblaue, dunkelgrün gefütterte Mantel, den über der rechten Schulter eine gelbe Agraffe zusammenhält, ist über den linken Arm zurückgeschlagen und hat sich an der rechten Seite des Propheten ein wenig aufgebauscht. Die nackten Füsse sind gekreuzt, und der erhobene linke Arm ruht auf dem blauen Folianten[1]), den die Rechte auf die Marmorbank gestützt hält. Die Situation ist so klar gezeichnet, dass sie eigentlich von allen Erklärern gleich gedeutet worden ist[2]). Jesaias hat gelesen und dann, das Haupt auf die Linke gestützt, in tiefes Sinnen verloren, über das Gelesene nachgedacht. Da schreckte ihn der Ruf eines Engels aus seinem Brüten empor. Eine unwillkommene Botschaft tönt an sein Ohr und überwältigt seine Sinne, die sich der Aussenwelt erst halb erschlossen haben. Den bartlosen, bronzefarbenen Charakterkopf des Propheten deckt kaum ergrautes, kurzgehaltenes, struppiges Haar. Die hohe Stirn hat sich in finstere Falten gekräuselt, wie wenn die ersten Stösse nahenden Sturmes über die dumpf grollende Meeresflut dahingehen[3]). Die dunklen Augen mit den schweren Lidern sind gesenkt,

[1]) Das Buch scheint in Goldschnitt gebunden. Aber der Schein trügt. Weder hier noch bei irgend einer anderen der Sehergestalten lässt sich Goldauftrag nachweisen.

[2]) Vasari VII, 183. Plattner a. a. O. p. 270. Niccolini p. 111. Castellar p. 35. Olivier p. 94. Mantz p. 150 und endlich Justi p. 118, der sich den Propheten sogar eingeschlafen denkt, ehe ihn die Botschaft des Engels erreicht. Vasari sagt von dieser Gestalt „può insegnare largamente tutti i precetti del buon pittore“.

[3]) „Il suo cervello sembra la curva di una sfera celeste, un'urna d'idee, come le vette delle alte montagne sono le urne di cristallo da cui discendono i grandi fiumi“, schreibt Castellar a. a. O. p. 35. Justi a. a. O. p. 120 fühlt sich bei dieser Zerreissung der Stirnfläche an Laokoon erinnert und analysiert das antagonistische Zusammenwirken der horizontalen und der vertikalen Stirnfalten bei dem Propheten, ein Zug, der nie körperliches, sondern stets seelisches Leiden bezeichne.

und dadurch, dass der hochaufgerichtete Kopf nur ein wenig dem Blick der Augen nachgiebt, wird der Ausdruck der unnahbaren Majestät des Schmerzes noch verstärkt[1]). Die Lippen sind ein wenig geöffnet und erhöhen den Eindruck qualvollen Lauschens. Wahrhaftig, das ist der hoffnungsloseste aller Propheten, der mit seiner Predigt das Herz seines Volkes nicht öffnen, sondern verstocken sollte[2]).

Hier aber übermittelt ihm der kleine Himmelsbote, über dem das meergrüne Gewandstück wie eine Wolke dahinflattert, noch eine andere Mission, eine ebenso trostlose. Der kranke Ezechias erläutert sie uns, welcher unten auf der Bank wie ein gefälltes Opfer am Altar zusammengebrochen ist und wie ein Todgeweihter das schwarze Tuch tief über die Stirn herabgezogen hat[3]). Für ihn ist die Botschaft bestimmt, welche Jesaias eben mit Entsetzen aus dem Munde des Engels vernimmt, welche keine andere ist als die des achtunddreissigsten Kapitels: „So spricht der Herr: Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben und nicht leben."

So hat Michelangelo, indem er den Propheten Jesaias aus der chronologischen Reihenfolge der grossen Propheten herausnahm und äusserlich mit dem Könige Ezechias verband, eine ungewöhnlich klare Situation geschaffen. Wir erhalten die Möglichkeit, den Inhalt der himmlischen Botschaft mit Sicherheit zu deuten und gewinnen dadurch auch von dem Seelenzustand des gewaltigen Propheten erst die richtige Vorstellung[4]).



Abb. 166 PINTURICCHIOS PROPHET JESAIAS IM APPARTAMENTO BORGIA

DER PROPHET EZECHIEL

Tafel XXVI und Tafel XXVII

Im Advent des Jahres 1496 und in den folgenden Fasten hatte Savonarola die Weissagungen des Propheten Ezechiel seinen Auslegungen des Alten Testa-

[1]) „Maestà tremenda", sagt Niccolini a. a. O. p. 111.
[2]) „Excaeca cor populi huius et aures eius aggrava et oculos eius claude!" Jesaias Kap. 6 v. 10.
[3]) „Da das Wort aus des Königs Munde ging, verhüllten sie Haman das Antlitz." Esther Kap. 6 v. 8.
[4]) Justi (a. a. O. p. 121), der wie keiner seiner Vorgänger den hohen ethischen Gehalt gerade dieser Prophetengestalt erkannt und analysiert hat, war noch gezwungen, die Botschaft des Engels willkürlich zu deuten, weil er den Zusammenhang mit Ezechias nicht kannte. Dass Michelangelo auch in der Anordnung der Vorfahren Christi eine Verschiebung vornehmen musste, um diesen Zusammenhang herzustellen, wird unten dargelegt werden.

mentes zu Grunde gelegt[1]). Michelangelo befand sich damals in Rom[2]) und hat wahrscheinlich keiner einzigen dieser Aufsehen erregenden Predigten gelauscht, aber sie können ihm später mündlich oder schriftlich übermittelt worden sein. Jedenfalls ist man bei der scharfen Individualisierung, welche gerade Ezechiel in der Sixtinischen Kapelle erfahren hat, zu der Annahme geneigt, dass seine Weissagungen Michelangelo von dem grossen Dominikaner im Geist gedeutet worden sind.



Abb. 167 DER PROPHET EZECHIEL
Nach einer Zeichnung von Rubens im Louvre

In der geschlossenen Kette „gesteigerter Gestalten“, wie man die Propheten Michelangelos genannt hat, bedeutet Ezechiel künstlerisch den Höhepunkt der ersten Entwicklungsreihe. Wie Jesaias das Buch zugeschlagen hat, so hat Ezechiel das halbaufgerollte Spruchband zu Boden gesenkt[3]) [Abb. 167]. Er spricht es in Mienenspiel und Haltung noch viel deutlicher aus, dass er in seiner Erscheinung auch seinen prophetischen Beruf verkörpern will.

Ezechiel war Priester und stammte aus priesterlichem Geschlecht, und die letzten Kapitel seines Buches handeln vom Bau eines neuen Tempels und von neuen Priestergesetzen. Nachdem der politische Untergang Jerusalems besiegelt war, klammerten sich die letzten Hoffnungen des Propheten an eine geistliche Hegemonie des Priestertums[4]). So ist er auch von Michelangelo durch seine Kleidung als ein Priester im Tempel des Höchsten charakterisiert worden. Er trägt ein gelbes Unterkleid, das nur über dem rechten Fuss und am rechten Handgelenk sichtbar wird. Das ziegelrote, langärmelige Obergewand ist mit

[1]) Villari e Casanova, Scelta di prediche di Fra Girolamo Savonarola p. 262.

[2]) Thode a. a. O. I, 345.

[3]) Am häufigsten liest man auf den Spruchbändern des Ezechiel die Weissagung: Porta haec clausa erit et vir non transibit per eam ... quia Deus ingressus est per eam. (Kap. 44 v. 1 u. 2.) Vgl. Fr. Ehrle a. a. O. p. 77 Anm. 3. Ebenso in den Fresken des Romanino in San Giovanni in Brescia. In den Fresken Melozzos zu Loreto wird Ezechiel als Typus Christi gebraucht, der den Kelch in Gethsemane trinkt. Vgl. Schmarsow, Melozzo da Forli p. 125.

[4]) Darmesteter a. a. O. p. 96.

blassviolettem Stoff gefüttert und über den rechten Arm und das rechte Knie umgeschlagen. Eine hellblaue, leinene Priesterbinde bedeckt Kopf und Schultern; sie bildet mit dem gürtellosen Gewande das Abzeichen priesterlicher Würde[1]).

Ezechiel ist im Zustande äusserster Erregung dargestellt; kaum hält es ihn noch auf seinem Sitz zurück. Die ganze Last des Körpers ruht auf dem fest aufgesetzten rechten Fuss, und im nächsten Augenblick wird er aufgesprungen sein. Der Moses von San Pietro in Vincoli, der ein ähnliches Bewegungsmotiv verkörpert, macht den Eindruck statuarischer Ruhe im Vergleich mit diesem finsteren Alten, dessen Psyche in ihren Grundfesten erschüttert ist. Die schmalen Lippen, die ein dichter, weisser Bart umkräuselt, krampfhaft aufeinandergepresst, hat er den Kopf mit heftigem Ruck zur Seite gewandt. Ein tiefer seelischer Affekt ist dem stark orientalischen Typus aufgeprägt, aber es ist nicht leicht, ihn zu analysieren. Ist dieser Priester des Höchsten passiv leidend und ergeht über ihn in diesem Augenblick eine jener göttlichen Heimsuchungen, die den Hauptinhalt seines Prophetenbuches bilden? Oder tritt er hier auf in seinem prophetischen Beruf, den Gläubigen tröstend, den Zweifelnden strafend, den Abtrünnigen verfluchend? Durch die Bewegung der gesenkten, halbgeöffneten rechten Hand — eine der ausdrucksvollsten Hände, die je gemalt worden sind [Abb. 168] — hat Michelangelo das Mienenspiel dieses Propheten zu erläutern versucht, aber wenn man sieht, wie weit auseinander die Erklärungen gehen, welche gerade Ezechiel erfahren hat, so muss man bekennen, dass die Absicht des Meisters durch die Bewegung der Rechten eher verdunkelt als geklärt worden ist.

Vasari, der als ältester Biograph, als Freund und Zeitgenosse Michelangelos eine unleugbare Autorität besitzt, führt die Reihe derer an, welche meinen, Ezechiel sei hier dargestellt, wie er seines Prophetenberufes walte und schicke sich eben an, grosse und erhabene Dinge zu reden[2]). Vasaris Deutung sind viele der neueren gefolgt, ja, während der Aretiner die Rede des Propheten erst als unmittelbar bevorstehend bezeichnet, lassen weniger Vorsichtige ihn sogar schon disputieren, obwohl der Prophet die Lippen fest geschlossen hat. So lässt Castellar den Propheten mit seinen Visionen reden[3]); Springer meint, er wende sich mit seinen Belehrungen an den Engel hinter ihm[4]); Montégut denkt sich Ezechiel in heftigem Streit mit einem unsichtbaren Gegner[5]), und ähnlich sprechen sich Blanc[6]) und Henke[7]) aus.

[1]) Ezechiel 44 v. 18: Vittae lineae erunt in capitibus eorum, et non accingentur in sudore. Der Firnis bedeckt hier gleichmässig ohne Unterbrechung den Propheten und seine Begleiter.

[2]) Ed. Milanesi VII, 182: mostra voler parlar cose alte e grandi.

[3]) A. a. O. p. 35: parla con le sue visioni, come se fosse preso da un delirio divino.

[4]) A. a. O. I. p. 178: „Ihm wendet der Prophet das scharfgeschnittene, bärtige Gesicht zu und bemüht sich mit Hand und Mund, ihm die Wahrheit recht eindringlich zu machen."

[5]) A. a. O. p. 937: Il argumente avec une chaleur colérique contre un adversaire invisible qui se refuse sans doute à comprendre, car il semble l'invectiver avec le cynisme imagé dont il eut le génie.

[6]) La peinture en Europe. Rome I, 175: „Le seul de tous les prophètes peint dans l'action de parler!" (Mit den fest aufeinandergepressten Lippen!)

[7]) Henke denkt an eine Art von Monolog des Propheten, der in Gedanken sich seinen Gegner gegenüber stelle, wie Luther den Teufel (a. a. O. p. 147).



Abb. 168 HAND DES EZECHIEL VON MICHELANGELO

Aber Jedermann wird Justi zustimmen müssen, wenn er sagt, dass ein Künstler wie Michelangelo immer etwas Bestimmtes will, weiss, was er will, und nur anbringen wird, was ihm ein Mittel dünkt, jene Absicht zu erreichen[1]). Darum muss bei der Deutung des Propheten vor allem auch der Engel ins Auge gefasst werden, welcher links hinter ihm sichtbar wird und wie bei allen übrigen Propheten auch noch einen jüngeren Begleiter bei sich hat[2]). Man meint, sie wären beide aus dem grossen Mantel des Weltenschöpfers herausgeflattert, der grössere mit einer wichtigen Mission seines himmlischen Herrn betraut, die er eben übermittelt[3]). Es ist ein schöner, halberwachsener Engel von fast weiblicher Bildung, der als einziges Kleidungsstück ein grünes Gewebe über dem rechten Oberarm trägt. Er steht auf einem Buch, das neben Ezechiel auf der Steinbank liegt, und von der stürmischen Bewegung seiner Fahrt durch die Lüfte legen noch die flatternden Locken Zeugnis ab. Die Augen hat er auf den Propheten gesenkt, und mit den erhobenen Zeigefingern beider Hände deutet er energisch nach oben. Damit also ist hier ungefähr dieselbe Situation geschaffen wie beim Jesaias, nur dass der Engel Ezechiels etwas zu zeigen hat, während der des Jesaias nur eine Botschaft übermittelt. Aber nicht in der Ausübung seines prophetischen Berufes redend oder weissagend, ist Ezechiel hier geschildert, sondern es ist ihm durch die Stimme von oben bedeutet worden, seine Augen zu erheben und zu schauen, was Gott ihm zeigen will. Man kann sich jetzt auch den schneidenden Gegensatz im Verhalten der beiden Propheten erklären. Jesaias ist durch ein blosses Wort aus tiefem Sinnen emporgeschreckt worden und lauscht mit Anstrengung und Widerwillen einer unwillkommenen Botschaft. Um Ezechiel aber braust schon der Sturmwind, der die Vision begleitet, wie das flatternde Schultertuch erkennen lässt, ihn fordert der Engel auf, mit eigenen Augen das Unbeschreibliche zu sehen. Keine Botschaft wird ihm zuteil, sondern ein Gesicht. Darum stellt er sich uns in einem Zustand höchster seelischer Erregung dar, darum hat er den Arm mit der Schriftrolle, in der er noch eben gelesen, mit kräftigem Ruck zur Seite geschleudert, darum flammt sein Auge auf, darum pressen sich seine Lippen krampfhaft aufeinander, während sich die Stirn in feine horizontale Falten legt. Der Seelenzustand eines Menschen wird hier geschildert, dem ein ungeheures Schicksal widerfährt und der seine ganze Kraft zusammenrafft, ihm würdig zu begegnen.

Nun ist das ganze umfangreiche Buch Ezechiels nichts anderes als eine „Fülle der Gesichte“, in denen Jehovah sich selbst und seinen Willen dem Propheten offenbart. Es schildert nichts anderes als eine Reihe von Visionen vom ersten Kapitel der Berufung bis zu der grossen Vision des neuen Tempels, des neuen Gottesdienstes und der neuen Priesterschaft. „Gott zeigte mir Gesichte“, das ist das Thema dieser Apokalypse des Alten Testamentes; und

[1]) A. a. O. p. 113.

[2]) Ein Vergleich dieses Puttenkopfes [Abb. 169], der im Nacken des Ezechiel erscheint, mit dem Putto links in Raffaels Sixtinischer Madonna ist lehrreich und zeigt, dass Raffael auch hier von Michelangelo gelernt hat.

[3]) Von meinem Freunde Sir Herbert Thompson wurde ich darauf aufmerksam gemacht, wie stark dieser Engel in dem lächelnden Ausdruck des Gesichtes und dem Gestus des erhobenen Zeigefingers an Lionardo erinnert.



Abb. 169 PUTTO DES EZECHIEL

wenn Michelangelo gerade den Ezechiel als einen Schauenden darstellt, als einen Seher im eigentlichen Sinne, so beweist das, wie eifrig er bei der Gestaltung der Propheten ihre Schriften um Rat gefragt hat[1]).

Als einer, der Gesichte schaut, ist denn der Ezechiel der Sixtina auch schon von Harford gedeutet worden[2]). Wessenberg ging noch weiter und glaubte die Vision bestimmen zu können, indem er auf die Belebung der Gebeine im Thal des Todes hinwies, von welcher das siebenunddreissigste Kapitel erzählt[3]). Plattner[4]), Mantz[5]) und Olivier[6]) haben zuerst an die Berufung des Propheten gedacht, und für diese ist Justi neuerdings mit Nachdruck eingetreten. Als „Vision des Ezechiel" im besonderen Sinne war diese Theophanie des Propheten vor allen seinen späteren Visionen berühmt. Hier sah er die Herrlichkeit des Herrn von Norden her in einer Sturmwolke heraufgetragen, einen glühenden Feuerball von leuchtender Wolke umhüllt, umgeben von den hier zuerst auftretenden Symbolen der vier Evangelisten. Und aus dieser Wolke tönte die Berufung an den gefangenen Priester: „Du Menschenkind, ich sende dich zu den Kindern Israel, zu dem abtrünnigen Volk." „Es sind also dreierlei Aktionen in dieser Figur andeutend verknüpft," schreibt Justi[7]), „die längst vergangene des Lesens, die des Auftretens der Erscheinung und die Annahme der Berufung." Diese letztere aber liegt in der nach oben geöffneten rechten Hand, die etwa sagen soll: Hier bin ich und ich bin bereit![8])

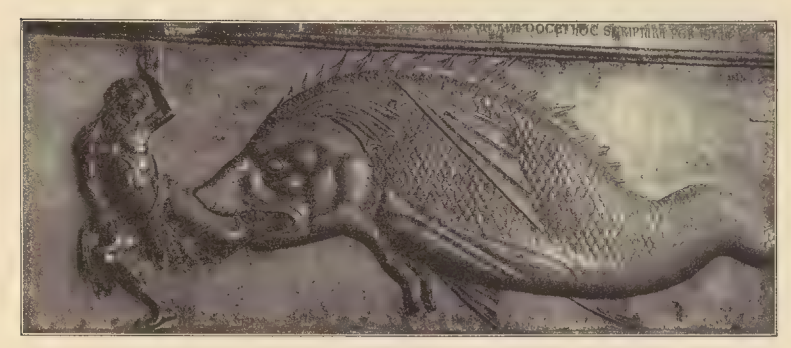
[1]) Auch im Dittamondo des Fazio degli Uberti (Mailänder Ausgabe vom Jahre 1826 p. 507) wird Ezechiel in ähnlicher Weise charakterisiert, wie ihn Michelangelo geschildert hat:

Iddio allumò gli occhi e infiammò il ciglio
Ad Ezechiel, e mostrogli la gloria
Sopra Tabor appien del suo consiglio.

[2]) Life of Michael Angelo I, 286.
[3]) Vgl. Justi a. a. O. p. 115.
[4]) Beschreibung der Stadt Rom II, 1 p. 268: Wir sehen hier vielleicht den Propheten in seiner Berufung zu diesem Amte.
[5]) A. a. O. p. 150: Il se retourne brusquement, comme s'il s'offrait au maître inconnu en lui disant: „Je suis là et je suis prêt."
[6]) Olivier erzählt die Berufung nach der Bibel, denkt sich aber Ezechiel nicht diese Berufung annehmend, sondern sie schon ausführend. Für ihn ist Ezechiel „le prophète de l'Imprécation". Justi sind diese drei älteren Zeugnisse, die seine eigene Auffassung stützen mussten, entgangen.
[7]) A. a. O. p. 117. [8]) Vgl. Mantz a. a. O. p. 150.



Abb. 170 DER PROPHET DANIEL VON GIOTTO IN DER CAPPELLA DELL'ARENA IN PADUA



DARSTELLUNG DES PROPHETEN JONAS AN EINEM AMBONEN DER KATHEDRALE ZU SESSA

KAPITEL II • • DIE DREI LETZTEN PROPHETEN. DER PROPHET DANIEL

Schliesst mit Ezechiel und der Cumaea gegenüber die ältere Gestaltenreihe ab, so beginnen Daniel und Persica die neue Folge der Seher und Seherinnen, auf welche man das Wort „heroisch“ vor allen anderen Einzelfiguren Michelangelos anwenden kann. Im Vollbesitz erprobter Kräfte, erleichtert durch das Bewusstsein, dass ein gutes Stück des Werkes schon vollbracht sei, wurde die Arbeit, die er mit Widerwillen begonnen, dem Meister allmählich zur Leidenschaft. Schilderungen wie die letzten Mittelbilder, Einzeldarstellungen wie die letzten Propheten und Sibyllen kann man sich nicht ohne Begeisterung entstanden denken. Er muss sich damals in einem Schaffensrausch befunden haben, der keine Ernüchterung kannte, und in dem ganzen, langen Leben Michelangelos giebt es keine grössere Zeit als die letzten arbeitsvollen Jahre, die er in der Sixtina verbrachte.

Die Nische mit ihren vorspringenden Pilastern, welche selbst noch Ezechiel als Schranke respektiert hatte, ist für Daniels Riesenleib viel zu eng geworden. Er ist herausgerückt, soweit er konnte. Man ist überrascht, auf einmal unter den ernsten Sehergestalten diesen lächelnden Jüngling mit krausem, blondem Lockenhaar auftreten zu sehen. Aber Michelangelo ist hier nur der Tradition gefolgt: bei Giotto in der Cappella dell'Arena zu Padua [vgl. Abb. 170], bei Fra Angelico in der Kreuzigung von San Marco zu Florenz, unter Peruginos Propheten im Cambio zu Perugia — überall erscheint Daniel als Jüngling mit langem, blondem Haar[1]). Als einen Knaben aus königlichem Geschlecht, schön von Gestalt und verständigen Sinnes und klug genug, die chaldäische Sprache zu erlernen, so führt sich Daniel selbst im ersten Kapitel seiner Prophezeiungen mit den anderen Jünglingen ein, welche auserwählt wurden, am Hofe Nebukadnezars zu dienen. Und mit ewiger Jugend hat die Kunst diesen liebenswürdigsten aller Propheten des alten Bundes geschmückt, den Gewaltigen im Reich der

[1]) Ebenso auch in der Prophetenreihe des Baccio Baldini (Chalkogr. Gesellsch. 1891), in den Mosaiken des Florentiner Baptisteriums u. s. w.

persischen Könige und ihren furchtlosen Traumdeuter, den Erretter bedrängter Unschuld, den glaubensstarken Hüter der unverfälschten jüdischen Gotteslehre. Auf seinem Spruchband, das er jahrhundertelang gleich den anderen Propheten wie einen Wappenschild geführt hat, las man bald die Weissagung auf den Tod des Messias: „Post hebdomades sexaginta duas occidetur Christus[1])“, bald die Verheissung auf die ewige Herrlichkeit seines Reiches: „Eius regnum sempiternum est et omnes reges servient ei[2]).“

Tafel XXVIII

Daniel erscheint als der einzige Schreibende in der ganzen Reihe der Seher und Seherinnen [Abb. 172]. Ein aufgeschlagener Folioband ruht auf seinem Schoss, während er sich zur Seite auf ein kleines Schreibpult beugt und hier auf einem Blatt Papier Notizen macht[3]). Der Schnitt seiner Gewandung ist äusserst eigenartig, und sein grosser Prophetenmantel, der die wechselnden Farben eines Chamäleons zeigt, ist in den seltsamsten Falten und Verschlingungen um diesen sitzenden Heros drapiert. Über dem fein gefalteten Unterkleid, das rechts am Halse ein gelber Knopf zusammenhält, trägt er ein eigentümlich zugeschnittenes, hellblaues Gewand, das den Hals und den grössten Teil der Arme freilässt und oben mit einem breiten, weissen Bande umsäumt ist, welches quer über die Brust dahinlaufend, nach unten frei herabhängt. Der grüngefütterte, violette Mantel mit Fransen an den Enden ist über beide Kniee des Propheten gebreitet, dann um seine rechte Schulter gelegt und um den Kopf eines Engels geschlagen, der, heute völlig zerstört, einst über Daniels linke Schulter hinwegsah. Endlich kommt dieses vielverschlungene Gewebe, das wunderbarerweise über dem rechten Knie seines Trägers eine gelbe Schattierung angenommen hat, unter dem grossen Buch des Propheten noch einmal wieder zum Vorschein und fällt hier umgewendet als grüner Zipfel über seinem Schoss auf die Erde herab[4]).

Hier hat sich ein nackter Engelknabe zwischen die Kniee Daniels gedrängt und stützt ihm dienstbeflissen mit Armen, Kopf und Schultern das grosse Schicksalsbuch, über welches die Linke des Propheten schwer herabhängt. Wahrscheinlich ist Michelangelo das anmutige Motiv des kleinen Atlas irgendwo in antiken Denkmälern aufgestossen; er fand es aber auch schon andeutend in der Kunst des Mittelalters vorgebildet z. B. in den Kanzelskulpturen in S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja und in den Deckenmalereien im Chor von Santa Croce zu Florenz, wo die vier Evangelisten-Symbole benutzt werden, das Bücherpult zu tragen[5]).

[1]) Dan. 9, 26. So im Kreuzigungsfresko Fra Angelicos in San Marco und in S. Angelo in Formis. Vgl. F. X. Kraus im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. XIV (1893) p. 85.

[2]) Dan. 7 v. 27. Fr. Ehrle a. a. O. Kap. 7 v. 27. Vgl. die Darstellung Daniels im Refektorium der Certosa zu Pavia.

[3]) Daniel blickt also weder auf das grosse Buch auf seinem Schoss, wie Harford will (I, 288), noch starrt er seitwärts in die Tiefe, wie Grimm (I, 327) behauptet, sondern seine gesenkten Augen folgen, wie es ja auch nicht anders sein kann, der schreibenden Rechten. Auffällig ist es nur, dass diese Augen kaum geöffnet sind. Hat Michelangelo hier absichtlich Schlaf und Traum andeuten wollen?

[4]) Der Kopf des Propheten und das Putto hinter ihm haben stark durch Feuchtigkeit gelitten und wurden restauriert. Der Firnis, welcher auch hier das ganze Fresko überzieht, wurde erst nach der Restauration aufgetragen.

[5]) Vgl. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, S. 130 Anm. 4. Francesco da Sangallo, der Sohn



Abb. 172

DER PROPHET DANIEL
Zeichnung nach Michelangelo von Rubens im Louvre

Zwischen den forschenden, schauenden, lauschenden Priestern des Höchsten auch einen schreibenden Propheten anzubringen, bedeutete eine Abwechselung, die Michelangelo sich nicht wohl entgehen lassen konnte. An der Bronzethür der neuen Sakristei des Florentiner Domes hatte er von Luca della Robbia gelernt, wie abwechslungsreich und anmutig das Problem schreibender Kirchenväter und Evangelisten gestaltet werden konnte. Von hier hat er wohl zweifelsohne auch die Anregung erhalten, seinen Propheten und Sibyllen Engelskinder als Begleiter zuzugesellen. Aber noch bemerkenswerter ist der Umstand, dass die ehrwürdigen Kirchenväter des Florentiner Meisters sich regelmässig mit mehreren Büchern zu schaffen machen, dass sie schreiben und zugleich ein zweites Buch benützen, das ihnen ein Engel hinhält. Dadurch wurden nicht nur die Himmelskinder nützlich beschäftigt, sondern es gelang auf diese Weise auch, eine grössere Abwechslung in die Darstellung zu bringen.

Auch Michelangelo wollte sich in seiner Schilderung Daniels nicht mit dem allzu gewöhnlichen Motiv begnügen, einen Jüngling darzustellen, welcher emsig schreibend über sein Heft gebeugt ist. Die gerade für einen Propheten so notwendigen Begriffe des Sinnens und Schauens würden auf diese Weise völlig verloren gegangen sein. So suchte er wie Luca della Robbia nach einer reicheren Ausgestaltung des Themas, die allerdings die Deutung seiner künstlerischen Absicht nicht unwesentlich erschwert hat. Während ihm der kleine Diener geduldig das geöffnet auf den Knieen liegende Riesenbuch gestützt hält, schreibt Daniel daneben mit einem kurzen Stift auf einem Blatt Papier[1]). Und dieses Blatt hat auf einem etwas improvisierten Schreib- oder Lesepult Platz gefunden, in welchem inwendig eine Schreibrolle liegt, und von welchem rückwärts ein ähnliches Schreibzeug herabhängt, wie es ein Jünger der Rhetorica in Pinturicchios Fresken im Appartamento Borgia trägt.

Wer nun nach einer Erklärung dieser scheinbar ganz einfachen Situation fragte, dem wurde meist die Antwort, der Prophet sei im Begriff, aus dem grossen Buch auf seinen Knieen Excerpte auf ein Blatt Papier zu machen[2]). Aber sollte Michelangelo für diesen Propheten, den er uns als Inbegriff aller Jugendkraft und Schönheit vor die Augen stellt, wirklich keine bedeutendere Beschäftigung gefunden haben? Sollte das grosse Buch auf seinen Knieen wirklich alles fremde Weisheit sein, während sonst doch die Propheten in der Regel ihre eigenen Bücher und Sprüche mit sich führen?

Ehe aber überhaupt der Versuch gemacht werden kann, Daniels Thätigkeit zu erklären, muss die Frage beantwortet werden, warum denn Michelangelo gerade dem jüngsten seiner Propheten den Stift in die Hand gegeben hat und ihn allein von allen übrigen schreibend schildert. Wo sollten wir die

Giulianos, hat in einer Zeichnung in den Uffizien zu Florenz den Gedanken Michelangelos in einer Prophetendarstellung nachgeahmt (Philpot 1730).

[1]) Dieser Stift ist deutlich zwischen Daumen und Zeigefinger, in der inneren Handfläche sogar an einer guten Photographie erkennbar. Plattner a. a. O. 271 meint, Michelangelo habe in der Eile vergessen, dem Propheten eine Feder in die Hand zu geben. Justi vermutet ein Stückchen Kreide, weil er Daniel ein Rechenexempel zur Lösung aufgiebt. Grimm I, 302 und Pastor III, 810 sind Plattner gefolgt.

[2]) So Plattner II, 1 a. a. O. 271; Springer I, 174; Henke 149.

Antwort anders suchen als in den Schriften des Propheten selbst, die der Meister natürlich vor allem um Rat gefragt hat, als er nach einem charakteristischen Ausdruck für ihn forschte? Die Stelle, auf die es ankommt, ist bald gefunden. Das, was er im Anfang des siebenten Kapitels las, hat Michelangelo bewogen, den Propheten Daniel schreibend darzustellen: „Im ersten Jahre Belsazers, des Königs von Babylon, hatte Daniel im Traum eine Vision, und diese Vision hatte er auf seinem Lager und er schrieb und notierte in kurzen Aufzeichnungen diesen Traum und ihn kurz gefasst erzählend, sprach er also[1]." Dann folgt die Schilderung eines Gesichtes von vier Monarchien, welches endlich mit eben der Weissagung auf Christus schliesst, welche Daniel noch im Appartamento Borgia auf seinem Spruchband trug: Eius regnum sempiternum est, et omnes reges servient ei.

Michelangelo schloss sich also eng an die Tradition an, wenn er gerade aus diesem Kapitel die Situation für Daniel wählte, und das „somnium scribens" gab seiner Schilderung eines schreibenden Propheten überdies die historische Begründung. Dazu kommt, dass die Gesichte Daniels auf eine ferne Zukunft deuten und der Gegenwart verborgen bleiben sollen, dass sie verschlossen und versiegelt sind bis auf die im Ratschluss Gottes vorherbestimmte Zeit[2]. Also Daniels Wirksamkeit als Prophet bezieht sich nicht wie bei Jesaias, Jeremias und Ezechiel auf eine bedrängte Gegenwart, sondern auf eine trostreiche Zukunft. Darum ist bei ihm das Mittel, seine Visionen kund zu geben, nicht das Wort, sondern die Schrift.

Und hier möchte man stehen bleiben angesichts der widersprechenden Deutungen, welche die Beschäftigung Daniels im einzelnen von allen Auslegern erfahren hat[3]. Es giebt in der grossen Kunst Michelangelos mancherlei Geheimnisse, für welche der Verstand allein den Schlüssel nicht zu finden vermag, und trotz der grossartigen Einfachheit seiner Conceptionen liebte er es gelegentlich, ihren Sinn zu verhüllen. Aber da schon Vasari eine in der Hauptsache annehmbare Erklärung der Thätigkeit Daniels beibringt, so soll wenigstens versucht werden, seine Deutung mit unserer neugewonnenen Kenntnis in Einklang zu bringen. Nachdem der Biograph die Herrlichkeit dieser Prophetengestalt bewundert hat, die er noch in frischem Farbenglanz und nicht wie wir als traurige Ruine gesehen, behauptet er von Daniel, er schriebe in einem grossen Buche und sei im Augenblick beschäftigt, aus gewissen Büchern Notizen

[1]) Im italienischen Text, den Michelangelo benutzt haben wird, lautet die Stelle wie folgt: L'anno primo di Baltasar re di Babilonia Daniele ebbe visione in sogno e la visione l'ebbe essendo nel suo letto e scrisse e registrò in brevi note questo sogno, et compendiosamente riferendolo disse . . .

[2]) Vgl. Kap. VIII v. 26 und XII v. 4, wo es heisst: Tu autem Daniel claude sermones et signa librum usque ad tempus statutum. Vgl. auch Kap. XII v. 9.

[3]) Am meisten hat hier Montégut (a. a. O. p. 936) der Phantasie die Zügel schiessen lassen, wenn er seinen Lobgesang auf Daniel mit den Worten schliesst . . . ses lèvres remuent, et il s'en échappe un torrent d'éloquence qui jaillit en cascades d'images, ou s'épanche comme un large fleuve, clair miroir qui reflète de belles et complètes visions. Justi dagegen in seinen geistvollen Bemerkungen zu Daniel lässt ihn (a. a. O. p. 105) auf Grund von Kap. 9 v. 14 ein Rechenexempel lösen und auch Mantz a. a. O. p. 150 vergleicht ihn „à un Mathématicien, qui cherche la solution d'un problème".

zu machen, die er mit unglaublichem Eifer kopiere[1]). Nun sind diese Bücher nicht vorhanden, und wir wissen ausserdem, dass Daniel beschäftigt ist, einen Traum zu skizzieren, aber jedenfalls hat schon Vasari in dem grossen Buch auf den Knieen des Propheten seine eigene Schrift erkannt. Und sollte dieses Buch wirklich nur ein Hilfsmittel sein, ein Nachschlagewerk beliebiger Art? Sollte Michelangelo so hauptsächliches und nebensächliches verwechselt haben? Man ziehe noch einmal die Bronzereliefs des Luca della Robbia zum Vergleich heran, wo sich die Kirchenväter gleichfalls anderer Bücher bedienen, um ihre eigenen zu verfassen. Da halten die Engel, zur Seite stehend, ihren Meistern die aufgeschlagenen Bücher hin, die eigene Schrift aber, an welcher er gerade komponiert, liegt bei Hieronymus sowohl wie bei Augustin auf seinem Knie. Und jetzt meinen wir, kann auch die Deutung Daniels kaum noch Zweifel erregen. Mit dem frischen Eifer der Jugend hat er sich daran gemacht, das flüchtige Traumbild mit kurzen Worten fest zu halten, ehe es ihm entschwindet. Dazu genügen ein Stift und ein Blatt Papier. Aber das grosse Buch seiner Träume und Traumdeutungen liegt schon aufgeschlagen auf seinem Schoss[2]). Dorthinein das neue Gesicht zu schreiben, ist seine eigentliche Aufgabe, und er wird sie im nächsten Augenblick in Angriff nehmen. In diesem Buche also stellt sich uns seine Lebensaufgabe dar, ein verschlossenes Geheimnis für die Gegenwart, aber ein Vermächtnis an die Zukunft.

DER PROPHET JEREMIAS

Tafel XXIX und Tafel XXX

„Ich wurde unter nächtlichem Gestirn geboren! Und indem ich mir selber treu bleibe, mache ich es wie die Nacht, die dunkler wird, jemehr sie vorwärts schreitet. Und dunkel sind auch meine Thaten, so dass ich sie beweine[3]).“ Mit diesen Worten hat Michelangelo einmal seinen Seelenzustand geschildert, und ähnliche Gleichnisse und Klagen über den Unwert seines Daseins und das unstillbare Weh in seiner Brust begegnen uns oft in seinen Gedichten. Ja, auch den sonnenhellen Genius seiner Kunst verschleierte zuweilen die graue Wolke unüberwindlicher Melancholie. Wahrscheinlich sind die Verse an Vittoria Colonna gerichtet, in denen er klagt, dass das Bild der Geliebten, welches er in Stein oder Farben ausführe, nicht ihre heitere Anmut und Schönheit verkörpere, sondern den trüben Ernst seiner persönlichen Stimmungen und Gedanken. „Mache du mich fröhlich,“ so fleht er, „und ich will dich schön machen; jetzt aber kann ich nichts anderes bilden als meine eigenen, schmerzzerstörten Züge[4]).“

[1]) Ed. Milanesi VII, 184 . . . . il quale scrivendo in un gran libro, cava di certe scritte alcune cose e le copia con una avidità incredibile.

[2]) Als solches wurde es auch von Harford (a. a. O. I, 288) gedeutet. Olivier, Michel-Ange p. 96 ist der einzige der früheren Erklärer, der, wenn auch in etwas willkürlicher Weise, den Anfang des siebenten Kapitels zur Deutung herangezogen hat. Im einzelnen ist ihm die Situation nicht klar geworden, aber er kommt zu demselben Schluss, dass Blatt und Buch — er spricht von zwei Büchern — Daniels eigene Werke bedeuten.

[3]) Frey, Dichtungen, 130. Guasti, Rime 202. Robert-tornow 117.

[4]) Frey, Dichtungen, 159. Guasti, Rime 35. Vgl. dazu Frey 191 und Guasti 34.



Abb. 173 KOPIE VON RUBENS IM LOUVRE NACH DEM JEREMIAS DES MICHELANGELO

Dies Bekenntnis des Dichters wirft seltsame Schlaglichter auf eines der vollendetsten Gebilde, das ihm als Maler überhaupt gelungen ist. Unter den Propheten der Sixtina erscheint Jeremias gerade deshalb als der gewaltigste, weil ihn der Meister zum Träger eigener Empfindungen auserkoren hat [Abbildung 173]. Er ist die persönlichste Schöpfung, die wir von Michelangelo besitzen, ein Bild, unter welches man seine Worte schreiben kann: „Die Traurigkeit des Angesichtes kommt aus meinem Herzen[1]).“ Auf die Schultern dieses Propheten scheint der Einsame die ganze Schmerzenslast gelegt zu haben, die er getragen, seit er des Papstes Diener geworden war, in die Brust des trauernden Jeremias hat er die tiefe Schwermut versenkt, die ihn niemals häufiger heimgesucht hat, als gerade in dieser grössten Schaffensperiode seines Lebens.

Durch die Lamentationen, welche in den Tenebrae der stillen Woche feierlich von Solostimmen vorgetragen wurden, war der „Prophet des Unterganges“ der volkstümlichste unter den Propheten geworden, und sein Charakter als Verkörperung hoffnungslosen Schmerzes war für alle Zeiten bestimmt. Wie oft wird Michelangelo diesen Lamentationen gelauscht haben; selbst während er in der Sixtina arbeitete, mögen sie an sein Ohr geklungen sein. Denn auch während der Jahre 1508—1512 nahmen die Gottesdienste in der Palastkapelle ihren ruhigen Fortgang. Die Kunst verherrlichte den Jeremias vor allem in seinen Weissagungen auf das Leiden Christi[2]); aber gerade Fra

[1]) „Dal cor mie, smorto il volto viene.“ Frey a. a. O. p. 191.

[2]) Im Kapitelsaal der Certosa zu Pavia und im Appartamento Borgia (Fr. Ehrle a. a. O. p. 77) liest man auf dem Spruchband des Jeremias: Quia creavit Dominus novum super terram: femina circumdabit virum. (Kap. 31 v. 22.) In S. Giulia in Brescia und in der Sakramentskapelle zu Loreto (Schmarsow a. a. O. 126) liest man den Spruch: Ego quasi agnus mansuetus, qui portatur ad victimam. (Kap. 11 v. 19.)

Angelico, dessen Kreuzigungsfresko in San Marco Michelangelo oft betrachtet haben mag, hatte ihm ein Spruchband in die Hand gegeben mit der berühmten Strophe aus den Klageliedern: O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus[1]).

Und diese Melodien weihevoller Andacht umschweben auch den Propheten der Sixtinischen Kapelle, die zitternde Klage im Anfang: Quomodo sedet sola civitas plena populo, die erschütternde Mahnung zum Schluss: Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Die gekreuzten Beine unter seinen Steinsitz geschoben, das gedankenschwere Haupt vornüber auf die rechte Hand gestützt, sitzt Jeremias wie Daniel nicht mehr in der Thronnische, sondern davor[2]). Das dichte Haupthaar und der Vollbart, den niemals ein Schermesser berührt, sind von den Jahren und vom Schicksal gebleicht[3]). Die nervige Rechte greift fast gewaltsam in die eisgrauen Strähnen, welche die ganze Brust bedecken. Man meint, sie verschliesse den Mund, dass er nicht stöhne, sie versiegele einen Abgrund menschlichen Jammers, in den noch nie ein Auge hinabgeschaut. Die Gesichtsfarbe des Propheten ist grau und fahl wie seine Haarlocken. Die dunklen Seheraugen starren in die Tiefe. Man meint, wohin sie auch blicken mögen, sie können nichts anderes sehen als die Trümmer von Jerusalem. Die linke Hand ruht müde im Schoss[4]), und zwischen Zeige- und Mittelfinger hat sich ein Stück des Mantels eingeschoben wie beim Christus der Pietà von St. Peter. Jedes Haar kann man zählen und alle die feinen Linien verfolgen, welche Stirn und Wangen furchen, und in den stark geschwollenen Adern der Linken, meint man, pulsiere lebendiges Blut.

Obwohl Priester seines Standes, trägt Jeremias die Kleidung eines Laien. Ein gelber, am Halse grünumsäumter Rock mit langen Ärmeln umschliesst den mächtigen Oberkörper, über die Kniee ist ein blassvioletter Mantel gebreitet, unter dem ein weisses Hemd sichtbar wird. Er allein von allen Propheten trägt Schuhe und Strümpfe, er allein hat weder Buch noch Schriftrolle aufzuweisen. Aber neben seinem Sitz hängt vom Stein ein Papier herab, auf dem man den Buchstaben A L E F erkennt. Diese Aufschrift lässt als den Inhalt der Schrift die Klagelieder erkennen, bei deren Gesang noch heute jeder Strophe ein Buchstabe des hebräischen Alphabets vorangesetzt wird[5]).

In der Nische selbst im Hintergrunde, dort wo sonst die Engelsknaben ihr Wesen treiben, werden zwei Frauengestalten sichtbar. Die ältere starrt gesenkten Blickes in stummer Verzweiflung vor sich hin, die andere hat das

[1]) Auch im Dittamondo wird Jeremias als Dichter der Lamentationen erwähnt. (Ed. Monti 507.)
Con gli occhi tristi e con la mente grama
Sì compiangea Geremia lamentando,
Che il fior vedea del male in su la rama.

[2]) Vgl. Allgem. Ztg. Beilage 1899, Nr. 179, 8. August.

[3]) Justi a. a. O. 103.

[4]) „Main de travailleur", sagt Taine mit Recht.

[5]) Vgl. Klaczko a. a. O. 378 Anm. Im Repertorium für Kunstwissenschaft XVII (1894) p. 175 habe ich schon auf dieses Cartellino hingewiesen. Die Schlussfolgerungen, die ich zog, und die Behauptung, Michelangelo habe hier sich selbst porträtiert, sind gegenstandslos.

Haupt schluchzend zur Seite gewandt. Es ist nicht schwer, den Sinn dieser Trauernden im Zusammenhang mit dem Propheten zu erklären. Was sollen sie anderes bedeuten, als die Personifikationen der beiden untergegangenen Königreiche Israel und Juda, und ihrer Hauptstädte Samaria und Jerusalem?[1])

Jeremias ist der einzige unter den Propheten Michelangelos, in dessen Deutung sich alle Erklärer von jeher einig gewesen sind[2]). Auch ohne die Inschrift auf der Tafel, auch ohne die Schriftrolle mit dem Beginn der Lamentationen würde man in diesem versteinerten Bilde des Schmerzes den grössten und unglücklichsten der alttestamentlichen Seher erkennen, der nun mit leiblichen Augen sah, was er im Geiste jahrelang vorausgesehen, was er seinem Volke vergebens in erschütternden Bildern und Gleichnissen vorausgesagt hatte. „Wehe über meine Mutter," hatte er geseufzt, „warum hast du mich geboren, den Mann des Haders und der Zwietracht, welchem Jedermann flucht?" „Ich will seiner nicht mehr gedenken, noch in seinem Namen reden", hatte er sich gegen Jehovah verschworen, aber es ward in seinem Herzen wie ein brennendes Feuer, und er begann aufs neue seine Stimme zu erheben gegen das abtrünnige Volk[3]).

Diese Vergangenheit des Jeremias muss man sich vergegenwärtigen, um die Gegenwart zu verstehen, in welcher Michelangelo ihn schildert. Alle Weissagungen und Gesichte haben sich erfüllt; die Seele des gefangenen, heimatlosen Mannes ist gesättigt mit Bitterkeit, und die Thränenquellen in seinen Augen sind versiegt[4]). Und diese dumpfe, schicksalsmüde Resignation, dies Gebrochensein im Geiste wirkt noch erschütternder angesichts der herkulischen Gestalt des Propheten. Es giebt Schmerzen, für welche der menschlichen Natur der Ausdruck versagt ist, Schmerzen, über die sich tonloses Schweigen wie ein dunkler Trauermantel breitet, wie über das „Consummatum est" in der Passion. Und wie die stillen Ruhestätten der Toten dem vorübergehenden Wanderer Halt gebieten, so tönt uns ein „Siste Viator" auch aus diesem lebendigen Grabe menschlicher Hoffnungen entgegen: O ihr, die ihr vorübergeht, bleibet stehen und sehet, ob ein Schmerz so gross ist wie der meine!

Diesem Propheten fühlte sich Michelangelo wahlverwandt. Er konnte ihn sich in Savonarola wiedererstanden denken und die Geschicke Jerusalems vorbildlich fassen für die Geschichte seiner eigenen parteizerrissenen Vaterstadt. Darum erscheint das Bild des Jeremias so einfach und wahrhaftig, darum trägt

[1]) Seltsamerweise ist diese Deutung noch niemandem eingefallen. Einige Ausleger, sogar noch allerneueste, haben in den Frauen Kinder sehen wollen. Der zerstörende, schon oben erwähnte Riss in der Mauer geht hier oben rechts durch das Fresko hindurch. Der obere Teil des linken Ohrs des Jeremias, die Haarbüschel darüber und der Frauenkopf daneben wurden übermalt.

[2]) Nur Henke a. a. O. p. 146 meinte, Jeremias blicke unten auf die Funktionen am Altar hinab.

[3]) Darmesteter, Les prophètes d'Israel, p. 85.

[4]) Olivier, Michelange 88: Le prophète alors est entré dans le plus profond de la douleur, dans celle qui est sans paroles et sans larmes. Siehe die Urteile von Blanc und Taine bei Lafenestre et Richtenberger, Rome, Le Vatican et les églises, 172. Vgl. auch Niccolini, Del sublime e di Michelangiolo a. a. O. p. 111: Non vedi tu in quella figura colui, che un giorno sul fiume di Babilonia, mentre i dominatori chiederanno agli schiavi i cantici che rallegravano l'ebree donzelle, starà seduto all'ombra de' salici, ai quali è appesa la cetra muta da lungo tempo, e ricorderà piangendo Gerusalemme?

es diesen auffallend individuellen Zug. In den Freskogemälden an den Wänden hatten die älteren Meister ihre Selbstporträts angebracht; Michelangelo hat im Jeremias der Grundstimmung Ausdruck verliehen, die ihn damals erfüllte. In die edelste Form, die seine Prometheus-Hand zu schaffen vermochte, senkte er die eigene Seele hinab.

An der Nordthür des Florentiner Baptisteriums hatte Lorenzo Ghiberti den Evangelisten Johannes in tiefes Sinnen versunken dargesellt und hier zuerst jenes wirkungsvolle Motiv des in die Hand gestützten Kopfes geschaffen[1]). Michelangelo schuf diesen Begriff tiefsten Versunkenseins in ein Symbol hoffnungsloser Trauer um, und man meint, diese plastische Form des Ausdrucks müsse ihn selber überrascht haben. Er hat sich des Jeremias noch erinnert, als er den Moses für das Julius-Grab und den Pensieroso der Medici-Kapelle schuf[2]), und die Phantasie aller seiner Nachfolger ist mit dem Bilde dieses Propheten erfüllt[3]). Wie nachhaltig haben hier die Eindrücke gewirkt, die Michelangelo in Florenz empfangen hat; wie rührend ist es zu sehen, dass sich dieser gewaltige Geist von Fra Angelico und Ghiberti den Weg weisen liess. Das Spruchband des Jeremias im Kloster von San Marco gab ihm den Inhalt für seine Komposition, das Relief an der Thür des Baptisteriums zeigte ihm die Form[4]). Aber nur dem Genius konnte es gelingen, aus diesen Samenkörnern solche Frucht zu zeitigen!

DER PROPHET JONAS

Tafel XXXI

Schon Vasari hat den Propheten Jonas „die letzte Figur der Kapelle“ genannt und ihn an das Ende seiner Sixtina-Beschreibung gesetzt[5]). Ausser sich vor Entzücken über die „terribilità“ des Propheten knüpft er an ihn den Lobhymnus an auf Michelangelos welterlösende Kunst[6]). Condivi, welcher über

[1]) Es begegnet uns auch bei Donatello in dem Bronzerelief der Grablegung in Wien (sitzender Krieger rechts in der Ecke). Möglicherweise hat Michelangelo dasselbe Motiv auch in Rom im Konservatorenpalast an der Reliefdarstellung eines ruhenden Herakles gesehen. Vgl. Boissard a. a. O. I Tav. 103. Das Relief schmückte eine sechseckige Marmorbasis, auf welcher der bronzene Herakles stand, den Sixtus IV. im Konservatorenpalast hatte aufstellen lassen. Heute sucht man sie dort vergebens.

[2]) Vgl. Springer I, 179, welcher zuerst von den modernen Kunstschriftstellern die Grösse gerade dieses Propheten voll gewürdigt hat. Die Handbewegung des Jeremias kehrt auch wieder beim h. Joseph in der nach einer Zeichnung Michelangelos ausgeführten heiligen Familie des Venusti im Museum zu Leipzig.

[3]) Zacchia il vecchio kopierte schon im Jahre 1527 den Jeremias in einer Assunta, heute in der Pinakothek zu Lucca. Das Motiv des Greifens in den Bart in der Art des Moses sieht man beim Täufer des Rusticci am Florentiner Baptisterium, an der Bronzethür Dantis im Bargello u. s. w.

[4]) An der Holzthür der Kanzel Donatellos in San Lorenzo (links vom Eintretenden) ist Ghibertis Johannes kopiert worden.

[5]) Ed. Milanesi VII, 185 „ultima figura della cappella“.

[6]) Eine Definition des Wortes „terribile“ giebt D'Azara in seiner Ausgabe der Werke von Raffael Mengs. Roma 1787, p. 295 Anm. a: Terribile si dice per metafora quello stile, che nella compositione sceglie le positure più forzate e straordinarie, nell'esecuzione le linee meno soavi, nell'espressione il punto più estremo, e nel colorito il tono meno gradevole: è il contrario della soavità e della grazia; nè si può negare, che in questo stile Michelangelo non fosse eccellentissimo e terribilissimo.

Propheten und Sibyllen mit einem Wort dahingegangen ist, hat allein vor dem Jonas Halt gemacht, und die Meisterschaft Michelangelos in der Führung der Linien, in Verkürzung und Perspektive bewundernd, hat er ohne Bedenken diesem Propheten vor allen übrigen den Preis erteilt[1]). Die grosse Volkstümlichkeit gerade dieses Propheten wird uns endlich noch durch einen der berühmtesten Zeitgenossen und Bewunderer Michelangelos, durch Ariost bezeugt. „Möge es wahr sein", ruft er in der vierten seiner Satiren aus, „dass mir der Papst hält, was er versprochen hat, dass er mir die Frucht des Samens geben will, den ich so viele Jahre streute. Möge es wahr sein, dass er mir so viele Mitren und Diademe schenkt, wie Jonas in der Kapelle bei einer Papstmesse unter sich erglänzen sieht[2])."

Die Kunst der Renaissance hat sich auffallend wenig mit dem Propheten Jonas befasst[3]). Weil sich in der kurzen Erzählung seiner seltsamen Erlebnisse eine direkte Weissagung auf den Messias nicht findet, schaltete man ihn regelmässig aus, wo die Propheten nur in Auswahl dargestellt wurden. Und doch hat er in der frühchristlichen Kunst eine Vergangenheit aufzuweisen, wie nicht einmal Jesaias und Jeremias, denn sein Bild begegnet uns unzählig oft auf Sarkophagen, Grabsteinen, Medaillen und Goldgläsern der ersten Christen[4]). Sein Ansehen als Prophet war so bedeutend, nicht wegen seiner Schriften und Reden, sondern wegen seiner Erlebnisse[5]). Er hatte nicht wie die anderen seine Stimme erhoben und das zukünftige Heil der Welt verkündigt, sondern seine Person selbst galt als Typus Christi, der von sich zu den Schriftgelehrten gesagt hatte: „Die böse und ehebrecherische Art sucht ein Zeichen; und es wird ihr kein Zeichen gegeben werden, denn das Zeichen des Propheten Jonas. Denn gleichwie Jonas war drei Tage und drei Nächte in des Walfisches Bauch: so wird des Menschen Sohn drei Tage und drei Nächte mitten in der Erde sein[6])." So wurde in der altchristlichen Kunst die Gestalt des Jonas ein ebenso vielsagendes Symbol wie das Opfer Abrahams und die Erhöhung der ehernen Schlange. Als Bild des Todes, des Grabes und vor allem der Auferstehung Christi wurde dieser Prophet geehrt, von dem Hieronymus gesagt hatte, dass sein ganzes Leben vorbildlich sei für den Herrn[7]), dessen Schicksale Augustin im einzelnen mit dem Leiden und Sterben Christi verglichen hatte[8]).

[1]) Ed. Frey p. 104: „Mirabilissimo sopra tutti! Opera stupenda!"

[2]) Vgl. Il Buonarroti II (1867) p. 30 (Achille Monti, L'Ariosto e Michelangelo):

. . . . Sia ver che tante mitre e diademe
Mi done, quante Jona in cappella
Alla messa papae non vede insieme.

[3]) Er fehlt in allen früher angeführten Prophetenreihen. Nur in der Kollegiatkirche zu San Gemignano begegnet uns sein Bild mit dem Spruch: Ego autem in voce laudis immolabo tibi (Kap. 2 v. 10). In der Folge des Baccio Baldini (Chalkogr. Gesellsch. 1891) erscheint Jonas mit langem Bart, turbanartiger Kopfbedeckung, in der Linken ein Buch, in der Rechten einen Delphin.

[4]) Vgl. F. X. Kraus, Real-Encyklopädie der klassischen Altertümer II, 67 unter Jonas.

[5]) „Jonas non tam sermone Christum, quam sua quadam passione prophetavit profecto apertius, quam si eius mortem et resurrectionem clamaret", sagt Augustin, De civitate Dei ed. Migne VII, 587.

[6]) Ev. Matth. 12 v. 39 und 40. Kap. 16 v. 4. Luc. 11 v. 29 u. 30.

[7]) Jonas propheta . . . totus referri ad Dominum. Vgl. Kraus a. a. O. p. 69.

[8]) De Jona propheta. Augustini opera ed. Migne II p. 384: Sicut ergo Jonas ex navi in alvum

Mit diesen Vorstellungen vertraut, hat Michelangelo dem Jonas den Ehrenplatz gegeben vor allen anderen Propheten [Abb. 174]. Indem er sein Bild über dem Hochaltar der Kapelle anbrachte zwischen den beiden alttestamentlichen Vorbildern des Kreuzestodes Christi, der Kreuzigung Hamans und der Erhöhung der ehernen Schlange, schuf er hier an geweihter Stätte in drei verschiedenen Darstellungen eine hochbedeutsame, inhaltlich eng verbundene Gruppe altchristlicher Typen auf den Tod und die Auferstehung des Herrn. Das tiefsinnige Gleichnis vom Opfertode Christi, das sich dort unten am Altar in jeder Messe wiederholt, setzt sich hier oben im Bilde fort; was die Propheten und Sibyllen ahnend vorausgesagt hatten, was die Vorfahren Christi sehnsüchtig erharrt, gewinnt in der Person des Jonas zuerst den Schein der Realität. In seiner Person, in seinen Schicksalen setzen sich die Weissagungen in Begebenheiten um, und die Bekehrung Ninives, die durch ihn geschehen, ist vorbildlich für die Bekehrung der Heiden.



Abb. 174 DER PROPHET JONAS
Nach einem Stich im Besitze des Herrn Geheimrat Ruland in Weimar

Die Art allerdings, wie Michelangelo diesen Typus Christi im Alten Testament über dem vornehmsten Altar Gottes in der grössten Kapelle der Welt — um mit Aretino zu reden — dargestellt und aufgefasst hat, muss billig Verwunderung erregen[1]. Man vermisst in diesem Abbilde derber körper-

ceti, ita Christus ex ligno in sepulcrum vel in mortis profundum. Et sicut ille pro his qui tempestate periclitabantur, ita Christus pro his qui in hoc saeculo fluctuant. Et sicut primo iussum est ut praedicaretur Ninivitis a Jona, sed non ad eos pervenit praedicatio Jonae, nisi postquam eum cetus evomuit; ita prophetia praemissa est ad gentes, sed nisi post resurrectionem Christi non pervenit ad gentes.

[1]) Justi a. a. O. p. 93 spricht bei dieser Gelegenheit mit Recht von der Naivität des Genies.

licher Kraft und Jugend, die kein Hauch des Geistes berührt hat, nicht nur jede Andeutung auf den hohen Beruf eines gottgesandten Mannes, sondern es mangelt dem Propheten sogar an menschlicher Würde. Auf den linken Ellbogen sich stützend, hat er sich weit auf den Steinsitz vor der Nische zurückgelehnt, mit seinen Fingern heftig gestikulierend, den trotzig zurückgeworfenen Kopf mit weit geöffnetem Munde in heftiger Rede himmelwärts gerichtet. Er sitzt auf seinem grünen, braunschattierten Mantel, der über die gesenkte linke Schulter herabgefallen ist. Das kurze, grüne, ärmellose Wams über dem weissen, zwischen den Oberschenkeln zusammengerafften Hemde lässt alle Muskeln des Oberkörpers durchschimmern, und die kräftig gebräunten Arme und Beine sind völlig entblösst. Rechts neben dem Propheten wälzt sich mit aufgesperrtem Rachen jenes Meerungeheuer heran, dem er seine Rettung und seinen Ruhm verdankt. Dazwischen wird eine Frauengestalt sichtbar mit dichtem blondem Haar, das gelbe Gewand von rotem Mantel umsäumt. Sie beugt sich vor und blickt gesenkten Auges traurig vor sich hin. Im Hintergrund taucht vor einem flatternden violetten Gewandstück ein Putto auf, erregt wie jener Engel, der dem Jesaias die Himmelsbotschaft bringt. Es blickt mit grossen Augen auf das seltsame Gebahren des Propheten und hat als Zeichen grössten Erstaunens die Hand mit den gespreizten Fingern erhoben. Hinter dem Rücken des Jonas endlich schlingen sich die Ranken und Blätter einer Kürbisstaude empor.

Die Geschichte des Propheten von Ninive gehört zu den seltsamsten Episoden alttestamentlicher Offenbarung. Schon der h. Augustin hat seinen ganzen Scharfsinn aufwenden müssen, um alle Züge dieses ungewöhnlichen Prophetencharakters symbolisch zu deuten[1]). Von Jehovah berufen, dem gottlosen Volke in Ninive Busse zu predigen, flieht Jonas, statt zu gehorchen; aber der Zorn des Höchsten folgt ihm aufs Meer, ein furchtbarer Sturm enthüllt den Schiffern das Geheimnis seiner Schuld und nötigt sie, ihn ins Wasser zu werfen. Ein Meerfisch verschlingt ihn und, nachdem er ihn drei Tage und drei Nächte in seinem Bauch getragen hat, speit er ihn ans Land. Jetzt lässt sich Jonas bereit finden, dem Volk in Ninive kund zu thun, dass ihre Stadt in vierzig Tagen untergehen werde. „Und jeder bekehrte sich von seinem bösen Wandel und dem Frevel seiner Hände, und Gott gereuete, ihnen anzuthun, was er geredet hatte und that es nicht.“ Darüber entbrennt grosser Zorn in der Seele des Propheten, der die Stadt verlässt und sich vor ihren Thoren niederlässt, in der Hoffnung, es möge sich der Grimm des Höchsten doch noch über Ninive ergiessen. „Und Gott liess einen Kürbis wachsen über Nacht, der des Propheten Haupt beschattete. Und Jonas freuete sich sehr. Aber ein Wurm zerstach die Pflanze, so dass sie verdorrte.“ Da flammt aufs neue der Zorn des ungestümen Mannes empor, und er wünscht sich den Tod. Da sprach Gott zu Jonas: „Meinest du, dass du billig zürnest um den Kürbis.“ Und er sprach: „Billig zürne ich bis an den Tod.“ Und der Herr sprach: „Dich jammert der Kürbis, und ich sollte mich nicht erbarmen über Ninive, solcher grossen Stadt?“

[1]) Augustini Opera omnia ed. Migne II, 382.

Das ist die kurze und bewegte Historie des Jonas, und aus dieser hatte Michelangelo den Stoff zu wählen für eine Charakterschilderung des wunderlichsten unter den Heiligen und Propheten. Denn auf eine solche ist es ihm diesmal angekommen, nicht auf eine Situation. Aber wenn man sieht, wie abweichend von seinen eigenen Absichten die Deutungen gewesen sind, die dieser Prophet erfahren hat, so kann man den Meister gegen den erhobenen Vorwurf der Unklarheit kaum in Schutz nehmen. Und doch lassen der erregte Gesichtsausdruck und die lebendige Fingersprache an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, und ausserdem sind noch Walfisch und Kürbisstaude angebracht, welche Zeit und Umstände auch äusserlich festzulegen scheinen.

Seltsamerweise entfernt sich die am häufigsten ausgesprochene Erklärung am meisten von der Wahrheit. Es ist gesagt worden, Jonas sei dargestellt, wie er eben dem dunklen Grabe im Bauch des Walfisches entronnen, in anbetender Freude, „in blendendem Entzücken“ den Blick zum Himmel emporrichte[1]). Ja, man meinte sogar, an seinen Fingern beobachten zu können, wie er sich eben alle die schönen Dinge vorzähle, die es ihm in der Gottesnatur wiederzusehen vergönnt sei[2]). Aber ein solcher Moment passte doch schlecht zu dem, was wir sonst über die Eigenschaften des Jonas erfahren, und man fragt erstaunt, wie es möglich war, „Staunen, Freude und Anbetung“[3]) in den Mienen dieses Propheten zu entdecken.

Schon Plattner, obwohl er es war, der den Gesichtsausdruck des Propheten undeutlich fand und die Gebärde der Hände nicht begreifen konnte, dachte ihn sich vor Ninive sitzend im Unmut über das Nichterfolgen der von Gott gedrohten Strafe[4]). Und Olivier, indem er dieselbe Situation annahm, äusserte sich noch schärfer und deutlicher: „Den Körper in widerspenstigem Stolz zurückgeworfen,“ schrieb er[5]), „zählt Jonas an den Fingern die letzten der vierzig Tage her und mit trauriger, erzürnter Miene wirft er dem Herrn seine Barmherzigkeit vor: Et nunc Domine tolle quaeso animam meam a me: quia melior est mihi mors quam vita!“ Damit war der Weg der Erkenntnis gewiesen, den auch Justi eingeschlagen hat, welcher dann vor allem nachwies, dass die Bewegung der Finger nicht als eine zählende zu fassen sei, sondern vielmehr als der in Italien allgemein übliche Gestus der Streitrede[6]). Aber sich vorzustellen, dass hier der letzte Akt des Jonas-Schauspiels dargestellt sei, nämlich die Zornesrede des Propheten, nachdem der Kürbis verdorrt war, verbietet einerseits die Gegenwart des Seeungeheuers, mehr aber noch der Umstand, dass die Kürbisstaude noch frisch und grün hinter dem Rücken des scheltenden Mannes emporschiesst.

Ausserdem verbieten die beiden zeitlich und örtlich völlig getrennten Be-

[1]) Harford I, 286; Grimm I, 322; Springer I, 173. Mantz 150: Jonas, presque nu, apparaît comme le symbole de la résurrection, et, miraculeusement sauvé, il lève la tête vers le ciel, et il remercie.
[2]) Henke a. a. O. 145.
[3]) Harford I, 286: „Wonder, joy and adoration“.
[4]) A. a. O. II, 1 p. 271. Auch Castellar (a. a. O. p. 35) erkannte in Jonas den Ausdruck des Unbehagens, wenn er schreibt: Giona è pieno di raccapriccio.
[5]) A. a. O. p. 98.
[6]) A. a. O. p. 92.

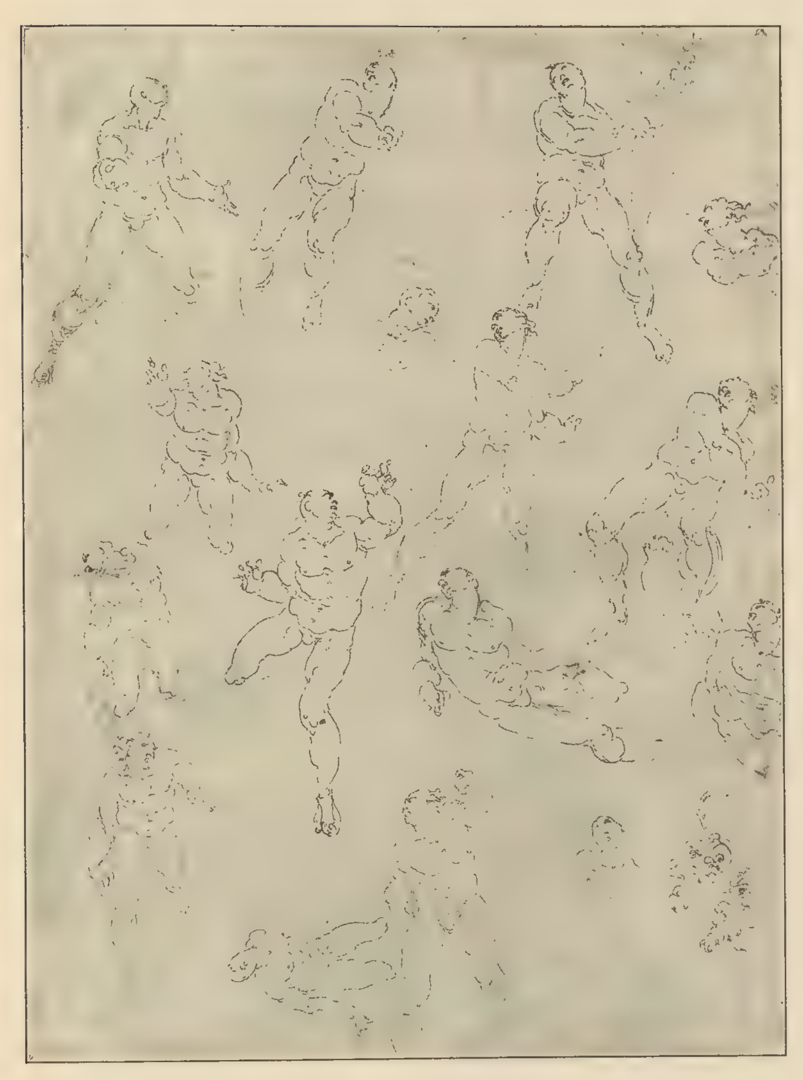


Abb. 175 VARIATIONEN DES JONAS-MOTIVS
Federzeichnung eines Nachahmers Michelangelos im Kgl. Kupferstichkabinett zu Stockholm



Abb. 176 RÜCKSEITE DER VORIGEN ZEICHNUNG

griffe, Walfisch und Kürbisstaude, überhaupt eine Zeiteinheit anzunehmen oder an einen bestimmten Ort der Handlung zu denken. Michelangelo hat bei diesem Propheten eben nur insofern an eine bestimmte Situation gedacht, als er in der Streitrede mit Jehovah die Charakterschilderung des Propheten geben wollte, der es immer wieder wagte, mit dem Höchsten zu rechten und zu grollen wie ein launisches Kind mit seiner Mutter. Das ist, wie die Rötelzeichnung in Oxford bezeugt, von Anfang an seine Absicht gewesen. Denn obwohl hier die Stellung des Propheten noch eine andere ist als im Freskogemälde, so ist doch hier schon in der Zeichensprache der Rechten die trotzige Auflehnung gegen den Willen des Höchsten angedeutet worden[1]).

Der Knabe im Hintergrunde — wieder eines jener Engelskinder aus dem grossen Mantel Jehovahs — spiegelt das Erstaunen des Beschauers wieder über die Kühnheit des Propheten; die schöne Frauengestalt mit dem zu Boden gesenkten Auge ist vielleicht als eine Allegorie der büssenden Stadt Ninive zu fassen[2]). So hatte Michelangelo schon dem Propheten der Klagelieder die Städte Samaria und Jerusalem unter dem Bilde klagender Frauen zugesellt und uns damit den Gegenstand seines Schmerzes nahegebracht. Im Jonasbilde aber ist mit dem Walfisch, der Frauengestalt und der Kürbisstaude die Geschichte des Propheten in ihren Hauptphasen angedeutet worden.

[1]) Vgl. Anhang I, n. 37. Die seltsamsten Variationen auf das Jonas-Thema besitzen wir in einer Feder-Zeichnung im Königlichen Kupferstichkabinett zu Stockholm, die zweifellos auf ein Original Michelangelos zurückgeht [Abb. 175 u. 175]. Ich verdanke der Güte des ersten Hofintendanten des Königs von Schweden, Dr. J. Böttiger, die Aufnahmen des merkwürdigen Blattes, das Dr. Sirèn auf Battista Franco bestimmt hat, Cav. N. Ferri aber mit mehr Recht, wie mir scheint, einem noch schwächeren Kopisten Michelangelos zuschreibt.

[2]) Justis geistreicher aber gesuchter Erklärung dieser beiden Genien als „terror" et „consolatio", der beiden Pole, um die sich die Prophetie bewegt, vermag ich nicht zuzustimmen.



MASCHERONE VOM PANZER DES PENSIEROSO DER MEDICI-GRÄBER IN FLORENZ



Abb. 178 DIE ERYTHRÄISCHE SIBYLLE VON PINTURICCHIO IN S. MARIA DEL POPOLO IN ROM

Lactanz über die Sibyllen

KAPITEL III • DIE SIBYLLEN[1]

Lactanz, ein Zeitgenosse Constantins des Grossen, hat zuerst die zehn Sibyllen, von denen Varro in seinen verloren gegangenen Büchern über die Altertümer redet, in die Litteratur des Abendlandes eingeführt. Er nannte schon jede Sibylle mit Namen, fügte hinzu, was er von ihrer Herkunft und Geschichte wusste und schrieb ihnen allen, insonderheit aber der Erythraea, die gemeinsame Eigenschaft zu, den Monotheismus verkündigt zu haben. Aber die Sprüche, welche er aus ihren in griechischer Sprache verfassten Büchern anführte, ohne sie indes auf die einzelnen Sibyllen zu verteilen, stammten nicht mehr aus dem heidnischen Altertum, sondern waren von Juden und Christen im zweiten Jahrhundert umgearbeitet und ihren religiösen Sentenzen entsprechend zum Teil erneuert worden[2]).

Trotzdem schöpfte auch der h. Augustin in gutem Glauben an die Echt-

[1]) Vgl. zur Litteratur der Sibyllen: Promptuarii Iconum Prima pars. Lugduni 1553; — Onuphrii Panvinii Veronensis de Sibyllis et carminibus Sibyllinis, Parisiis MDCVII. — Servatius Callaeus, Oracula Sibyllina, Amstelodami 1689. — Fazio degli Uberti, Il Dittamondo, Milano 1827 p. 46 u. 47. — Piper Ferdinand, Mythologie der christlichen Kunst, Weimar 1847, II p. 472 ff. — Augustin, De civitate Dei ed. Migne VII (1864) p. 579. — Barbier de Montault, Iconographie des sibylles, Extrait de la Revue de l'Art chrétien, Arras. 1874. — E. Maas, De sibyllarum indicibus. Gryphiswaldiae 1879. — F. X. Kraus, Realencyklopädie der christlichen Altertümer, Freiburg 1886, p. 754 Artikel Sibyllinische Bücher von Wandinger. — La passione di Gesù Christo, Rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV ed. Promis. Torino 1888 p. 1—3 und 38 ff. — Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum Vol. XIX. L. Caeli Firmiani Lactanti opera omnia I p. 20, Vindobonae 1890. — Ehrle et Stevenson, Les Fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican, Rome 1898 p. 76 u. 77. — E. Male, Quomodo sibyllas recentiores artifices repraesentaverint. — Hobart Cust, The Pavement masters of Siena, London 1901 p. 31 ff. — J. Geffcken, Die Oracula Sibyllina und Komposition und Entstehungszeit der Oracula Sibyllina, Leipzig 1902. — E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen (Tübingen 1904) p. 318 ff. den Aufsatz: Christliche Sibyllen. — Fedele Romani, Le principali figurazioni della Sibilla di Cuma nell' arte Christiana in La Bibliofilia Vol. III (1902) p. 357 ff. — Die Litteratur über die Oracula Sibyllina ist zusammengefasst in Engelmanns Bibliotheca scriptorum classicorum I Scriptores Graeci p. 528 und bei Wissowa, Religion und Kultus der Römer, München 1902, p. 462 ff.

[2]) Onofrio Panvinio a. a. O. p. 56 ff. hat alle Zeugnisse der Alten über die Sibyllen zusammengestellt und dadurch seinem Buche einen besonderen Wert verliehen.

heit der heidnischen Orakel aus derselben getrübten Quelle und übersetzte die griechischen Verse des Lactanz zuerst ins Lateinische[1]). Ihm verdankt vor allem die Erythraeische Sibylle ihre Berühmtheit und ihr Ansehen in der Kirche, denn er legte ihr das berühmte Weltgerichts-Akrostichon in den Mund, dessen sich schon Constantin bedient haben soll, um die Anhänger des heidnischen Götzendienstes zu widerlegen[2]). Diese Verse wurden sogar in Italien und Gallien in die Liturgie der Kirche aufgenommen[3]). Nachdem am Weihnachtstage die dem h. Augustin zugeschriebene Predigt vorgelesen war, in der die zwölf Propheten auf den kommenden Weltheiland weissagen, trat die Erythraeische Sibylle auf und trug die Prophezeiung auf das Weltgericht vor. Gleichzeitig mit Augustin nannte auch Hieronymus zehn Sibyllen, indem er ihre Jungfräulichkeit pries und den erhabenen Lohn derselben, die Gabe der Weissagung[4]). Diesen höchsten Autoritäten der Kirche sich anschliessend, führte endlich auch Isidor von Sevilla († 636) alle zehn Sibyllen namentlich auf, mit der Persica beginnend und mit der Tiburtina schliessend[5]). Auch er nennt die Erythraea die vornehmste und berühmteste von allen und schreibt jeder der griechischen Seherinnen direkte Weissagungen auf Gott und Christus zu. Seinen Ausführungen über die Sibyllen schloss sich noch im neunten Jahrhundert Rhabanus Maurus, der Schüler Alcuins, an.

Augustin, Hieronymus und Isidor von Sevilla über die Sibyllen

Den Grund, warum im späten Mittelalter der kanonischen Zehnzahl der Sibyllen noch zwei andere hinzugefügt wurden, Agrippa und Europa, sucht Panvinio wohl mit Recht mehr bei den Künstlern als bei den Gelehrten[6]). Er meint, jene hätten die Zwölfzahl erfunden der Kongruenz wegen mit den zwölf vereinigten Göttern, den zwölf Arbeiten des Herakles und den zwölf Propheten.

Im späteren Mittelalter werden der Zehnzahl der Sibyllen zwei neue hinzugefügt

In der That sind es Maler und Bildhauer gewesen, die im vierzehnten, fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert den Ruhm der Prophetinnen Altgriechenlands erneuerten und ihnen ein volkstümliches Gepräge gaben, wie sie es nie besessen. Auch müssen die Sibyllen schon früh in den grossen Passionsdramen ihren Rang neben den Propheten behauptet haben. Alle zwölf erscheinen sie am Ausgang des Quattrocento mit den Propheten im Passionsspiel von Revello[7]). Gleichzeitig etwa, im Jahre 1481, wurden in den „Discordantiae nonnullae inter S. S. Hieronymum et Augustinum“ auch die Beschreibungen

Die Sibyllen im Passionsspiel von Revello

[1]) De civitate Dei Cap. XXIII ed. Migne p. 580.

[2]) Das Akrostichon beginnt:

Iudicii signum tellus sudore madescet.
E coelo Rex adveniet per saecla futurus:
Scilicet in carne praesens ut iudicet orbem.
Unde Deum cernent incredulus atque fidelis
Celsum cum sanctis, aevi jam termino in ipso.

Vgl. Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris 1889, p. 739 n. 5.

[3]) Male a. a. O. p. 16 und Anm. 1.

[4]) Panvinio a. a. O. p. 134: Quantum insigne virginitas est et virginitatis praemium divinatio!

[5]) O. Panvinio a. a. O. p. 142. Barbier de Montault a. a. O. p. 7.

[6]) A. a. O. p. 51. Ut plane ignorem, qua recentiores auctoritate freti duodecim Sibyllas repraesentent. Ac mihi quidem non rei veritatem, sed pictorum libertatem spectasse videntur.

[7]) Ed. Promis p. 38 ff.

der einzelnen Sibyllen und ihrer Sprüche gedruckt, die der sizilianische Predigermönch Philippus de Barberiis verfasst hatte[1]). Er zählt die einzelnen Seherinnen mit ihren Abzeichen, Emblemen und Gewändern auf und gibt damit zugleich den Künstlern Regeln an die Hand, die auch vielfach befolgt worden sind. Aber er selbst scheint nur aus einer älteren Quelle geschöpft zu haben, denn demselben Codex Laurentianus, der das Passionsspiel von Revello enthält, sind zwei Blätter vorgebunden, welche die eigenartigste und ausführlichste Beschreibung der Sibyllen und ihrer Orakel enthält, die wir überhaupt aus dem Quattrocento besitzen[2]).

Die Sibyllen in der litterarischen Überlieferung

Auch im ganzen Cinquecento setzte sich die litterarische Überlieferung ununterbrochen fort. Alle zwölf Sibyllen erscheinen in dem Abriss der Weltgeschichte, welcher unter dem Namen Promptuarium Iconum im Jahre 1553 in Lyon erschien, und hier geht den Sprüchen, die sie führen, eine Genealogie jeder einzelnen voraus[3]). Am ausführlichsten aber hat sich wohl Luigi Contarini in seinem „vago e dilettevole giardino", der schon am Ausgang des Cinquecento in dritter Auflage erschien[4]), über die Sibyllen, die Entstehung ihrer Namen und ihrer Weissagungen geäussert. Aber er handelt nur von den zehn Sibyllen des Lactanz und nennt ausserdem einige Prophetinnen, vor allem die Cassandra, Priams Tochter, mit der auch schon Fazio degli Uberti die Reihe seiner zehn Sibyllen begann[5]). Merkwürdig sind auch die zehn Sprüche, welche Contarini den heidnischen Zeugen Christi zuerteilt, ohne sie indes mit den einzelnen Namen zu verbinden. Es sind vor allem die Verse des Lactanz, die sich auf Christi Passion beziehen und von Augustin übersetzt wurden. Aber zu diesen Sprüchen sind andere hinzugefügt, welche die Wunderthaten des Welterlösers preisen und die Weissagung: „Nascetur propheta ex virgine absque maris coitu", wird allein ausdrücklich der Delphica zuerteilt. Deutlich spiegelt sich in dieser Schrift das allgemeine Interesse wieder, das man den Sibyllen noch im ganzen Cinquecento entgegengebracht hat, und alles, was hier zusammenfassend erörtert wird, darf als vorhanden im Volksbewusstsein vorausgesetzt werden.

Die Sibyllen in der Kunst des Quattrocento und vorher

Im Quattrocento verband sich allgemein mit den Sibyllen der Begriff christlicher Weissagung und Offenbarung unter den Heiden. Die Kunst hat ihre Erscheinung volkstümlich gemacht, und Maler und Bildhauer haben wiederum ihre Phantasie an den Passionsspielen befruchtet. Geschützt und eingeführt durch den glänzenden Namen Augustins, erscheint zuerst die Erythraea in der christlichen Kunst. Schon am Ausgang des elften Jahrhunderts wurde sie allein

[1]) Zuerst in extenso abgedruckt bei Male a. a. O. p. 31 ff.
[2]) Seltsamerweise ist gerade diese Beschreibung der Sibyllen — in jeder Weise die ausführlichste und für die Künstler bedeutsamste — allen entgangen, die über die Sibyllen gehandelt haben. Wegen ihrer Wichtigkeit und Seltenheit — die Ausgabe von Promis wurde nur in 200 Exemplaren gedruckt — ist diese Quelle über die Sibyllen im Anhange vollständig abgedruckt.
[3]) Promptuarii Iconum prima pars p. 38, p. 39, p. 83 und p. 90.
[4]) Luigi Contarini Crocifero, Al vago e dilettevole Giardino. Venezia 1619 p. 327: Il nome et opere delle dieci Sibille: Dubbio non è, che al mondo furono le Sibille, donne, che ebbero il dono della Profetia, e Sibilla vuol dire Donna Profetessa piena d'Iddio, e Lattantio la chiama consiglio d'Iddio etc. Auszüge in französischer Übersetzung giebt Barbier de Montault a. a. O. p. 8—14.
[5]) Dittamondo Lib. I Kap. 14 (Ende). Ed. Mailand 1827, p. 46.

mit der ganzen Prophetenschar in S. Angelo in Formis dargestellt, und auf ihrem Spruchband stand der Anfang des Akrostichons geschrieben: Iudicii signum tellus sudore madescet[1]).

Auf die Erythraea bezieht sich auch Thomas von Celano (ca. 1253) in dem berühmten Hymnus:

Dies irae dies illa
Solvit saeclum in favilla
Teste David cum sibilla.

Und wiederum wird auch von Fra Angelico die Erythraea allein gewürdigt, im Kloster von San Marco mit den Propheten des alten Bundes die Erfüllung des Passions-Dramas zu bezeugen.



Abb. 179 SIBYLLE DES GIOVANNI PISANO IN SANT' ANDREA IN PISTOJA

Die Sibyllen des Giovanni Pisano

Aber schon um die Wende des dreizehnten Jahrhunderts ist in Italien die Plastik der Malerei in der Darstellung von Sibyllen-Chören vorausgegangen. Noch thront die Erythraeische Sibylle des Giovanni Pisano an der Fassade des Doms von Siena[2]), während ihre Schwestern in der Opera del Duomo untergebracht wurden; noch haben sich die sechs Sibyllen desselben Meisters an den Arkadenzwickeln über den Säulen erhalten, welche den Kanzelaufbau in Sant'Andrea in Pistoja tragen [Abb. 179]. Diese Kanzel war bereits im Jahre 1301 vollendet worden, und so begegnet uns gleich am Anfang der Entwicklung eine Reihe von Marmorbildern edelsten Stiles und höchster innerer Beseelung. Hier war sogar entgegen der kirchlichen Tradition der heidnischen Offenbarung der Vorrang vor der christlichen zugestanden, denn zwei Propheten begleiten wie Trabanten die mächtige Sibylle, welcher ein Engel die himmlische Botschaft übermittelt. Auf Sprüche, Namengebung und Individualisierung der einzelnen Frauengestalten hat der toskanische Meister verzichtet; er hat nur versucht, an ihnen allen den Moment der Inspiration möglichst eindrucksvoll und mannigfaltig zu versinnlichen. Diese sechs Sibyllendarstellungen sind ebensoviele Verkündigungsscenen, in denen Schreck und Freude, Ablehnung und Resignation einen immer wechselnden, immer tiefen und eigenartigen Ausdruck gefunden haben[3]).

[1]) F. X. Kraus im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. XIV (1893) p. 84. Schon Male a. a. O p. 16 Anm. 2 hat das Versehen von Kraus berichtigt, der die Erythraeische Sibylle für die Persische nahm.
[2]) Die Inschrift auf ihrem Spruchband: Educabitur deus et homo bezeichnet die Sibylle als die Erythraeische. Es ist das Bruchstück von einem der Erythraea eigentümlichen Spruch, welcher vollständig z. B. oben um das Chorgestühl von San Francesco in Subiaco herumgeschrieben ist.
[3]) Dasselbe gilt auch von den zwei Sibyllen im Berliner Museum, die von der Kanzel zu Pisa stammen sollen. Vgl. L. Justi im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. XXIV (1903) p. 264.



Abb. 180 SIBYLLENCHOR IM MALATESTATEMPEL ZU RIMINI

Die Sibyllen im Malatestatempel zu Rimini

Man hätte meinen sollen, dass jetzt die Zukunft der Sibyllen-Darstellung in der christlichen Kunst für alle Zeit gesichert gewesen sei, dass alle späteren Bildhauer sich an den erhabenen Frauengestalten Giovanni Pisanos begeistern würden. Aber seltsamerweise hat der glänzende Anfang, in der Plastik wenigstens, keine würdige Fortsetzung gefunden. Den biblischen Frauen, die Ghiberti der Judith und der Mirjam an der Bronzethür des Baptisteriums zugesellte und die schon

Vasari als Sibyllen erklärt hat[1]), fehlt das eigentümlich Prophetische, und dasselbe gilt von den Sibyllen oben auf dem Campanile. Erst viel später, in der zweiten Hälfte des Quattrocento, begegnet uns im Malatesta-Tempel zu Rimini ein Sibyllenchor, der zwar im allgemeinen den schlichten Ernst und die heilige Begeisterung der Sehergestalten Pisanos nicht erreicht, bei dem aber eine stärkere Individualisierung der einzelnen Frauen mit Erfolg versucht wird [Abb. 180]. Auch hier beschränkt sich die Zahl auf zehn, und zwar scharen sich zweimal fünf Sibyllen um einen Propheten. Alle tragen riesige Spruchbänder, auf denen sämtliche Prophezeiungen auf die Passion Christi verzeichnet werden, die Augustin aus den Institutionen des Lactanz übersetzt hat, und die sonst seltsamerweise von den Malern fast gar nicht beachtet worden sind. Vor allem aber sind hier die einzelnen Sibyllen durch scharfe Accentuation der verschiedenen Altersstufen und durch Hinzufügung von Emblemen charakterisiert worden, wenn auch die Namengebung fehlt. Die steinalte Cumaea hat die drei geretteten Bücher auf dem Schoss, während die anderen neben ihr auf der Erde verbrennen, die Erythraea trägt den Nonnenschleier und statt des Schwertes ein Messer, die Libica den Kranz und die Delphica das Horn. Aber die Prophezeiungen auf das Leiden des Weltheilandes sind ziemlich willkürlich und abweichend von anderen Quellen auf die einzelnen Sibyllen verteilt[2]).

Die Florentiner, welche sich sonst in ihrer Kunst alle neuen und fruchtbaren Ideen

Abb. 181 DIE ERYTHRAEA IN DER KUPFERSTICHFOLGE DES BACCIO BALDINI

Die Sibyllen des Baccio Baldini

[1]) Ed. Milanesi II, 238.

[2]) Die Verse sind folgende. *Cumaea:* Ad cibum autem fel et ad sitim acetum dederunt: inhospitalitatis hanc monstrabunt mensam. *Erythraea:* In manus infidelium postea veniet: dabunt autem deo alapas manibus incestis, et impurato ore exspuent. *Libica:* Et tunc ab inferis regressus ad lucem veniet primus resurrectionis principio revocatis ostenso. *Delphica:* Ipsa henim *(sic!)* insipiens gens tuum Deum non intellexisti ludentem mortalium mentibus sed spinis coronasti et horridum fel miscuisti. Vgl. hierzu den fast völlig gleichlautenden Text bei Augustin, De civitate Dei Cap. XXIII. Die ersten Verse der Cumaea gehören in Siena der Hellespontica, die der Erythraea im Promptuarium Iconum der Libica, in



Abb. 182 DIE LIBICA
IN DER KUPFERSTICHFOLGE DES BACCIO BALDINI

mit grossem Geschick anzueignen pflegten, haben sich gegen die Sibyllen seltsam ablehnend verhalten. Die berühmte Kupferstichfolge des Baccio Baldini, für den Botticelli, wie Vasari erzählt[1]), viele Zeichnungen entworfen hat, und die Fresken Ghirlandajos in der Sassetti-Kapelle sind vielleicht die einzigen erhaltenen Zeugnisse für die Aufnahme der griechischen Seherinnen in den Florentiner Bilderkreis. Baldini hat seinen vierundzwanzig Propheten alle zwölf Sibyllen zugesellt[2]). Er verkörpert in seinen Sprüchen, welche häufig von den Prophezeiungen des Lactanz abweichen, die volkstümliche, durch die Passionsschauspiele und Magister Philippus festgehaltene Tradition und schmückt seine zierlichen Sibyllen mit allen denkbaren Emblemen. Die Erythraea erscheint im Nonnenschleier mit dem Schwert in der Rechten auf Wolken thronend [Abb. 181], die ein sterngezierter Kreis umschliesst, die Libica trägt ihren Blumenkranz [Abb. 182], wie die Persica ihren Schleier [Abb. 183], Delphica und Cumaea sind wie herkömmlich durch das Horn und die Feuerflammen charakterisiert.

Die Sibyllen Ghirlandajos

Dagegen hat Baldinis Landsmann Ghirlandajo die Tradition überhaupt unberücksichtigt gelassen. In den vier Gewölbezwickeln seiner Kapelle malte er vier jugendliche, einander in Gewandung und Aussehen fast völlig ähnliche Frauengestalten, deren Sprüche auf den breiten Bändern man entziffern muss, um ihren Beruf als Seherinnen zu würdigen [Abb. 184]. Wir unterscheiden an dem Text der Spruchbänder nur drei: Erythraea, Persica und Cumaea[3]). Die

Syrlins Sibyllen in Ulm der Phrygia. Der Spruch der Delphica ist in Siena der Samia gegeben. Der Dornenkranz aber ist vor allem in Frankreich — spinis coronasti! — ein Emblem der Delphica. Vgl. Barbier de Montault a. a. O. p. 140.

[1]) Ed. Milanesi V, 396.

[2]) Publiziert von der Chalkographischen Gesellschaft 1886. Vgl. Bartsch. Le peintre graveur XIII p. 172 ff. [3]) *Erythraea:* In ultima autem aetate. *Persica:* Invisibile verbum palpabitur, germinabit. *Cumaea:* Hec teste Virgil magnus.



Abb. 183 DIE PERSICA
IN DER KUPFERSTICHFOLGE DES BACCIO BALDINI

jugendlichste von allen, die einzige, die kein Kopftuch trägt, dürfte die Delphica sein. Ein Ehrenplatz aber ist der Tiburtina zugestanden. Hoch über dem Eingangsbogen der Kapelle erscheint sie mit vier Begleiterinnen, wie sie dem staunenden Imperator Augustus die Vision des Weltheilandes in den Wolken zeigt. Zu ihren Füssen aber breitet sich die ewige Stadt im Tiberthale aus.

Eben dieser Tiburtina, nach dem Hain und Quell, der ihr in Tivoli heilig war, auch Albunea genannt[1]), verdanken die Sibyllen wohl vor allem ihren Kult in Rom. Hier wurde ja oben in Araceli allen Gläubigen die Ara primogeniti dei gezeigt, die Augustus auf Rat der Sibylle an der Stätte seiner Vision hatte errichten lassen, und hier sieht man noch heute halbversteckt unter einem prunkvollen Aufbau neuerer Zeit das schlichte Altärchen, von den Cosmaten im dreizehnten Jahrhundert ausgeführt, auf dem in kleiner, plumper Reliefdarstellung der Kaiser erscheint, den neuen Gott im Arm der Jungfrau anbetend[2]). So knüpften die fremden Maler, welche am Ausgang des Quattrocento in der ewigen Stadt für ihre Kunst eine Heimat suchten, nur an bekannteste Vorstellungen an, als sie die jugendlich anmutigen Sibyllen in den ernsten Kreis der Propheten und Kirchenväter einführten.

Die Sibyllen des Filippino Lippi und des umbrischen Meisters

Schon im Frühling des Jahres 1489 finden wir Filippino Lippi und seinen Schüler Raffaellino del Garbo in voller Thätigkeit, in S. Maria sopra Minerva die Kapelle des Kardinals Carafa auszumalen. Hier wurden an der

[1]) P. M. Corradini, Vetus Latium profanum et sacrum: Roma 1704, I p. 391. Hier wird auch erzählt, dass in der Villa d'Este eine Statue ausgegraben wurde mit der Aufschrift: Sibylla Albunea. Eine andere Sibyllenstatue mit einem Buch in der Hand wurde nach Varro im Bett des Anio gefunden und gleichfalls Tiburtina genannt. Vgl. Fedele Romani in der Zeitschrift La bibliofilia III (1902) p. 380.

[2]) Vgl. Barbier de Montault a. a. O. p. 146 ff. Auch Contarini a. a. O. p. 328 und 329 handelt über die Tiburtina besonders ausführlich. Vgl. ferner Piper, Mythologie und Symbolik I, 485 ff.



Abb. 184 SIBYLLEN GHIRLANDAJOS IN S. TRINITÀ ZU FLORNEZ

Decke die Tiburtinische Sibylle mit der Cumaea, Delphica und Hellespontica dargestellt, von dienenden Engeln umringt, die sich mit den überall um die Seherinnen ausgestreuten Büchern und Spruchbändern zu schaffen machen[1]). Aber trotz des glänzenden Vermächtnisses des Giovanni Pisano sind es nicht die Toskaner, sondern die Umbrier gewesen, welche in ganz Mittelitalien und vor allem in Rom den heidnischen Seherinnen das Ansehen christlicher Heiliger verschafft haben. Im Cambio zu Perugia hat Perugino sechs der berühmtesten Sibyllen zusammen mit den vornehmsten Königen und Propheten des Alten Bundes gemalt[2]); Pinturicchio verherrlichte sie in Spello[3]), Antonio da Viterbo in Corneto[4]). Gleichzeitige Sibyllendarstellungen sieht man ausserdem in der Augustiner-Kirche zu Cori[5]) und in San Giovanni Evangelista zu Tivoli.

Das Streben nach ruhigen, leidenschaftslosen Stimmungen und die Verherrlichung unwandelbarer Jugendschönheit sind Hauptcharakterzüge umbrischer Kunst. „Ihr Griechen bleibt immer Kinder, einen griechischen Greis giebt es nicht“, warfen die Ägypter den Griechen vor[6]). Man könnte dieselbe Bemerkung

[1]) Leider sind diese Sibyllen vollständig übermalt.
[2]) Erythraea, Persica, Cumaea, Libica, Tiburtina, Delphica.
[3]) Erythraea, Europa, Tiburtina, Samia.
[4]) E. Steinmann, Antonio da Viterbo.
[5]) Barbier de Montault a. a. O. p. 63. [6]) Justi, Michelangelo p. 128.



Abb. 185 SIBYLLENCHOR PERUZZIS IN SANT' ONOFRIO ZU ROM

auf Perugino und seine Schüler anwenden. Und diesem lyrischen Zug in der umbrischen Kunst konnte nichts homogener sein als die Schilderung weiblicher Schönheit und Jugend. Ihm verdanken die Seherinnen Griechenlands die Huldigung Peruginos und seiner Schüler, die sich wohl gehütet haben, jemals eine alte Sibylle zu malen. Ja selbst Peruzzi stand so unter dem Bann des umbrischen Kunstideals, dass er unter den zwölf Sibyllen im Chor von Sant' Onofrio nur eine einzige Alte anbrachte[1]) [Abb. 185]. Wie viel tiefer hatte da schon der Meister von Rimini seine Aufgabe erfasst, als er diese Personifikationen übermenschlicher Weisheit, Erkenntnis und Erfahrung fast durchweg als Greisinnen darstellte, denen ein langes Leben unverwischbare Zeichen von Schmerz und Nachdenken auf Stirn und Wangen eingegraben hatte!

Im Appartamento Borgia haben die Schüler und Gehilfen Pinturicchios im letzten Turmgemach einen Chor von zwölf Sibyllen zusammen mit ebensovielen Propheten gemalt[2]). Vier Sibyllen umbrischer Schule — Cumaea, Tiburtina, Delphica und Erythraea — schmücken einen der Arkadenbögen in S. Pietro in Montorio[3]). An der Chordecke von S. Maria del Popolo aber hat Pintu-

[1]) Vgl. Hermanin im Arch. stor. dell'arte II (1896) p. 321 ff.
[2]) Vgl. Sämtliche Sprüche dieser Propheten und Sibyllen bei Fr. Ehrle a. a. O. p. 77 Anm. 2.
[3]) Die Delphica ist hier seltsamerweise wie eine Caritas mit zwei Kindern ausgestattet. Die Frauen tragen keine Embleme und sind nur an ihren Sprüchen kenntlich.

ricchio selbst die vier anmutigsten Sibyllen der ganzen Schule gemalt und sie mit Beischriften und Spruchtafeln sorgfältig als „Erithrea, Persica, Cimeria und Delphica" bezeichnet [vgl. Abb. 173]. Diese zierlich gekleideten, lächelnden Jungfrauen, welche Pinturicchio mit dem ganzen Zauber seiner farbenfreudigen Kunst geschmückt hat, sind lässig und bequem auf grünen Gefilden ausgestreckt. Aber ohne den Büchervorrat, der neben ihnen aufgespeichert ist, ohne die ehrwürdigen Namen und Beischriften würde man hier trotz eines frommen Augenaufschlages oder einer belehrenden Handbewegung schwerlich auserwählte Werkzeuge Gottes vermuten. Warum sollen sich die Gedanken der sinnenden Erythraea, welche die Linke auf ihren Busen presst, mit Gott beschäftigen? Warum soll die eifrig schreibende Persica göttliche Offenbarungen aufzeichnen? Ist es nicht viel natürlicher, mit diesen schönen Geschöpfen den Begriff der irdischen Liebe zu verbinden, sie sich in sehnendem Gedankenaustausch vorzustellen mit dem fernen Geliebten? Trägerinnen ewiger Jugendschönheit, Verkörperungen eines unverrückbaren Frauenideales, fehlt diesen verweltlichten Priesterinnen des Höchsten gerade das eigentümlich Prophetische, das schon Vergil bei der Schilderung der Cumaeischen Sibylle mit den Worten bezeichnet hat:

. . . . . Majorque videri
Nec mortale sonans, afflata est numine quando
Jam propiore dei![1])

Michelangelos Verhältnis zur künstlerischen und litterarischen Tradition

Man kann sich vorstellen, mit welch souveräner Verachtung sich Michelangelo von diesen seelenlosen Gebilden der umbrischen Malerschule abgewandt hat. Aber sicherlich hat er sie alle geprüft. Ihm stand der Beruf der Kunst zu hoch, er war am Hof der Medicäer zu tief in die grossen Zusammenhänge der Geschichte eingeführt worden, als dass er je die Überlieferung hätte vernachlässigen können. Auch ehe er an die Darstellung der Sibyllen herantrat, hat er zweifelsohne gefragt und geforscht, was im Volksbewusstsein von ihnen lebendig war, was Künstler und Schriftsteller vor ihm über sie zu sagen gewusst hatten. Da mag er wohl kopfschüttelnd an den Malern vorübergegangen sein, bei denen er auch nicht einen Gedanken fand, der ihm der Fortsetzung und Durchbildung wert erscheinen konnte. Aber er war ja selbst ein Bildhauer, und die Skulptur des Quattrocento bot ihm, wenn auch nicht in Rom, so doch in Siena, Pistoja und Rimini mancherlei Motive, die seine Phantasie befruchten konnten. Er schrieb selbst schon im Jahre 1509 an seinen Bruder Giovan Simone, dass er sich zwölf Jahre lang durch ganz Italien geschlagen habe. So dürfen wir annehmen, dass er die Sibyllen des Giovanni Pisano, die berühmten Sgraffitti im Dom von Siena und die Reliefdarstellungen im Malatesta-Tempel zu Rimini gekannt hat. Hier aber waren überall, wenn auch mit wechselndem Glück und Geschick, Charakterdarstellungen versucht worden. Nicht nur die schimmernde Jugend hatten diese Meister in ihren Sibyllen verherrlicht, sondern auch das herbe Alter. Nicht nur auf die Spruchbänder und Bücher hatten sie den Frauen ihre Weissagungen geschrieben, sondern auch versucht, ihnen selbst den Stempel gottgeschenkten Sehertums aufzuprägen. Allerdings stand

Die Sibyllen im Paviment des Domes von Siena

[1]) Aeneis VI, 50. Von hier stammt das „Numine afflatur" der Poesie Raffaels. Vgl. Justi, Michelangelo p. 131.

hier Giovanni Pisano noch immer als unerreichtes Vorbild da. Wie er, hatte noch nie ein Künstler die Sibyllen als „Oracula Dei" aufgefasst und zu schildern verstanden. Erst in Michelangelo sollte der Meister seinen Meister finden.

Ausserdem mögen auch Passionsschauspiele, wie die zu Revello üblichen, die Phantasie Michelangelos angeregt haben[1]), er mag auch die Beschreibung der Sibyllen bei Magister Philippus und die Kupferstichfolge des Baccio Baldini gekannt haben. Vor allem aber scheint er die Aufzeichnungen eines Unbekannten vor Augen gehabt zu haben, der im Codex Laurentianus Alter, Kleidung und Emblem jeder Sibylle eingehend beschrieben hat.

Aber nachdem er so als ernster Denker die Tiefen der Vergangenheit durchforscht und als ein treuer Sohn der Kirche die geheiligte Tradition zu Rate gezogen hatte, blickte er endlich in sein eigenes Herz und befragte sich selbst und seinen Genius. Und was er da entdeckte, erschien ihm grösser als alle aufgespeicherten Schätze der Vergangenheit. Es wurde ihm vor allem klar, dass er in diesen fünf Frauengestalten die ganze Gattung zusammenfassen müsse; dass in diesen fünf offenbar werden sollte, was die Tradition von allen zwölf überliefert hatte. Jugend, Reife und Alter sollten sie verkörpern wie die heiligen drei Könige; die Fülle prophetischer Weisheit sollten sie in sich vereinigen wie ihre Genossen aus dem Alten Testament. Dabei aber verwarf der Meister keineswegs alle die kleinen Züge, Embleme und Wahrzeichen, welche die Tradition so treulich von Geschlecht zu Geschlecht vererbt hatte. Motive wie die Schriftrolle und das Buch, Charakteristika wie die nackten Arme und Füsse, der weisse Schleier, die um das Haupt geflochtenen Haare, die brennende Fackel und vor allem die regelmässig wiederkehrenden, durch ihn nur vermenschlichten Engelskinder nahm er fromm aus der Vergangenheit herüber. Aber er behandelte diese Äusserlichkeiten nebensächlich, und er verteilte die Emblemata auf die einzelnen Frauen nicht nach den überlieferten Gesetzen, sondern nach der Art, wie sie sich in die künstlerische Konzeption einfügten. Wo aber die Tradition essentielle Charakterzüge übermittelt hatte, erkannte er sie an. Die Jugend der Delphica und das Alter der Cumaea sind ihm heilig gewesen.

Vor allem sollten die Sibyllen Griechenlands den Propheten Israels an Leib und Seele ebenbürtig erscheinen. Man fühlt, dass er die Heiligkeit der Stätte, an welcher er sie malte, keinen Augenblick vergass. In Venedig, Mailand oder Florenz würden diese heroischen Gestalten erschrecken und verwirren; in Rom, der Stadt der grössten historischen Vergangenheit, der tausendjährigen Hüterin der heiligsten Kulturschätze, erscheint das Übermenschliche natürlich. So nimmt es nicht wunder, dass diese Frauen jeder räumlichen und zeitlichen Beschränkung enthoben sind; sie scheinen von Anfang an für den Anblick von Geschlechtern und Generationen bestimmt gewesen zu sein.

Im Leben war Michelangelo, wie es scheint, den Frauen wenig begegnet,

[1]) „De l'art figuré les Sibylles ont passé dans l'art mimé dans la représentation dramatique. A Séville, le Vendredi Saint, on fait une procession, où sont figurés par personnages les divers événements de l'histoire religieuse. Les douze Sibylles font partie de cette procession", sagt Barbier de Montault, Iconographie des Sibylles p. 98.

Michelangelos Verhältnis zu den Frauen

und der Zauber weiblicher Schönheit scheint keine dauernde Gewalt über ihn gehabt zu haben. Die starke, gesunde Sinnlichkeit, deren keine echte Künstlernatur entraten kann, hielt er mit eiserner Strenge nieder, und die bittere Not der Jugendjahre hatte ihn auch in dieser Hinsicht Entsagung gelehrt. Ein einziges Liebesgedicht von unendlicher Innigkeit und Zartheit ist uns aus jener Zeit enthalten. Es wurde wahrscheinlich Ende des Jahres 1507 geschrieben[1]) und soll an ein schönes Bologneser Mädchen gerichtet gewesen sein:

Auf goldenem Haar wie glänzet vor Entzücken
Der Blumenkranz, wie dränget sehnsuchtsreich
Die Blüte sich der Blüte vor am Zweig,
Den ersten Kuss auf deine Stirn zu drücken[2]).

So hebt er an und beneidet das Gewand, das ihre Brust berührt, die Locke, welche ihre Wange küsst, den Gürtel, der die herrliche Gestalt umschliesst. „Was würden da erst meine Arme thun!“ ruft er am Ende in heisser Sehnsucht aus.

Madonnendarstellungen Michelangelos

Als Künstler sah sich der Meister in der Sixtina ja nicht zum erstenmal der Aufgabe gegenüber, die Frau in ihren höchsten Eigenschaften zu verherrlichen. Seine Marienbilder hatten in Florenz Staunen und Bewunderung erregt, und Francesco Doni schrieb noch im Jahre 1549 von der Madonna in der Sakristei von San Lorenzo, die heilige Jungfrau sei selbst vom Paradies herabgekommen, um sich von Michelangelo in Marmor bilden zu lassen[3]). Schon das früheste Madonnenrelief Michelangelos in der Casa Buonarroti legt eine tiefernste, heroische Auffassung der Frau an den Tag, und vollends die Mutter Gottes im Bargello mit dem grossen stillen Seherauge könnte man als Schwester der Delphica ohne weiteres in den Sibyllenchor der Sixtina einführen. „Sie sind wie Wirklichkeit und Schatten“, so hat Michelangelo einmal das Verhältnis der Skulptur zur Malerei analysiert[4]). Aber wenn man die gemalten Sibyllen mit den marmornen Madonnen vergleicht, dann möchte man eher an ein umgekehrtes Verhältnis glauben. Alles, was Michelangelo in den meist unvollendeten Madonnenbildern dunkel empfunden und andeutend ausgedrückt hat, ist in den grossen, strahlenden Sibyllen-Darstellungen zur herrlichsten Vollendung geführt.

Weit weniger Kopfzerbrechen als die Auswahl der Propheten wird Michelangelo die Auswahl der Sibyllen verursacht haben. Ihre Individualitäten waren nicht so fest umgrenzt wie die der Seher des alten Bundes. Er brauchte nicht zu fürchten, gegen ein Dogma zu verstossen, wenn er gerade nicht die würdigsten traf. Warum er aus der Schar der zwölfe die Delphica, Erythraea, Cumaea, Persica und Libica gewählt, und warum er sie in dieser Reihenfolge anbrachte, wird sich heute kaum noch mit völliger Sicherheit nachweisen lassen. Wenn er auch gewiss nicht so gedankenlos zu Werke ging wie Perugino und

[1]) Frey, Dichtungen VII und Kommentar p. 307.
[2]) Übersetzung von S. Hasenclever p. 189.
[3]) Disegno del Doni. Vinetia 1549 p. 48. Von dem Rundgemälde in den Uffizien heisst es am Schluss des Briefes: Sopra tutto fatevi mostrare un tondo d'una nostra Donna in casa d'Agnolo Doni e vi basti solo che io dica gl'è di mano del maestro de' maestri.
[4]) E' differenza tanto dalla pittura alla scoltura, quanto è dall' ombra al vero. Disegno del Doni p. 44.

Pinturicchio, so bleibt es doch immerhin unsicher, wie weit ihn in seiner Auswahl bestimmende Gesichtspunkte leiteten. Alles deutet aber auch hier auf ernste Erwägungen hin, wenn sich ihm das Problem auch vor allem als ein künstlerisches stellte[1]). Wie er diese uralten Personifikationen weiblicher Mantik innerlich zu erfassen und äusserlich zu bilden verstand, darauf kam alles an; wie er sie benennen würde, darnach mögen schon die Zeitgenossen wenig gefragt haben.

Jedenfalls bezeugt schon die Gegenwart der Erythraea wie der Cumaea, dass Michelangelo sein Ohr der Überlieferung keineswegs verschlossen hat. Die erstere galt seit Augustin als die berühmteste und christlichste von allen; die Bücher der letzteren hatte man jahrhundertelang als eins der höchsten Staatsheiligtümer Roms auf dem Kapitol gehütet. Aber es ist doch seltsam, dass die Tiburtina, der schon Ghirlandajo in S. Trinità zu Florenz den Ehrenplatz eingeräumt hatte, diese spezifisch römische Sibylle, die einzige, mit deren Vorstellung sich in Rom und Tivoli noch heute erhaltene Denkmäler verbinden[2]), im Sibyllen-Chor der Sixtina nicht erscheint. Ist sie durch die Cumaea verdrängt worden, welche Rom und Italien in ebenso glänzender Weise vertrat, zu einer scharfen Charakteristik aber mehr als jede andere Sibylle willkommene Anhaltspunkte bot? Hat sie der Delphica Platz machen müssen, mit der sie gemeinsam die Geburt des Weltheilandes verkündigte, die aber wiederum als spezifische Vertreterin Griechenlands in jedem noch so kleinen Sibyllenkreise erscheint und darum auch in der Sixtina gewiss nicht fehlen durfte?[3])

DIE DELPHICA

In der zeitlichen und räumlichen Anordnung der heiligen Frauen mag Michelangelo die Sibyllendarstellungen im Sieneser Dom zum Teil als Vorbild benutzt haben. Wenigstens beginnt auch hier die Delphica den Reigen[4]) [Abb. 186],

[1]) „Das Wissen des grossen Mannes", so soll sich Michelangelo in seinen Gesprächen mit Vittoria Colonna geäussert haben, „erkennt man daran, dass er eine Sache — er verstehe sie noch so gut — trotzdem mit furchtsamer Sorgfalt malt." Vgl. Francisco de Hollando ed. Vasconcellos p. 119.

[2]) In der Kupferstichfolge des Adam Ghisi (Bl. 50) ist die Delphica als Tiburtina bezeichnet. Im Palazzo Sacchetti in Rom ist die Persica Michelangelos als Tiburtina kopiert. Vgl. über die Darstellung der Tiburtinischen Sibylle in Rom, Piper, Mythologie und Symbolik I, 485 ff. Das Gemälde des Pietro Cavallini im Chor von Araceli wurde unter Pius IV. zerstört. Vgl. ferner Male a. a. O. p. 19 u. 20 und Panvinio a. a. O. p. 126.

[3]) „Dass er die Griechin zu dieser Rolle (der begeisterten Seherin) erkor", schreibt Justi, „mag mit dem humanistischen Kultus des Hellenentums zusammenhängen." Sie hauste ja im Heiligtum des Gottes, den auch Dante beim Eintritt ins Paradies als Helfer anrief:

O buono Apollo, all' ultimo lavoro
Fammi del tuo valor si fatto vaso
Come dimandi a dar l'amato alloro. (Parad. I, 13.)

Der Scholiast zu den Vögeln des Aristophanes nannte die Delphica die Schwester Apollos. Vgl. Panvinio a. a. O. p. 102. Contarini a. a. O. p. 328 glaubt zu wissen, dass auch der Delphica in Rom eine Statue geweiht war.

[4]) Ebenso führt Solinus (Collectanea rerum memorabilium ed. Mommsen, Berolini 1895, p. 36) die drei ersten Sibyllen in derselben Folge auf wie Michelangelo, indem er die Delphica die älteste nennt, die Erythraea die wenige Jahre später auftretende, als dritte aber die Cumaea. Vgl. über

welchen die Libica schliesst, und zwischen beiden folgen, wenn auch in verschiedener Anordnung, Erythraea, Cumaea und Persica hintereinander. Die Delphica galt als die älteste der Sibyllen[1]); sie hat überhaupt zuerst diesen Namen getragen. Man nannte sie auch die Tochter des Tiresias, die Priesterin Apollos, dessen Orakel sie, mit der Pythia identifiziert, verkündigte[2]). Aber während die heidnische Pythia nicht jünger als fünfzig Jahre sein durfte, wurden der christlichen Delphica nur zwanzig zuerteilt[3]), und in diesem Alter hat sie auch Michelangelo dargestellt. Als Griechin charakterisierte sie der Meister durch die klassisch einfache Tracht, als Priesterin durch die schmale, blassgrüne Binde quer über der Stirn. Er verschmähte die herkömmlichen Abzeichen der Prophetin, weil ihm diese Äusserlichkeiten nichtig oder störend erschienen. Nur die geistigen Zusammenhänge waren ihm wertvoll, nur Gedanken und Motive, die sich in Stimmungen und Charakterschilderungen umsetzen liessen, wurden bei ihm zur That. Die Delphica erschien ihm als Repräsentantin griechischer Geisteskultur, als die gotterfüllte Frau, die erste und eigentliche Sibylle, durch deren Mund Apollo seine Orakelsprüche spendete[4]). Und denselben Gedanken, den Raffael in seiner Philosophie in der Stanza della Segnatura zum Ausdruck brachte, hat sich auch Michelangelo in der Delphica der Sixtinischen Kapelle zu eigen gemacht: in den Farben ihrer Gewandstücke werden nämlich die vier Elemente symbolisiert. Ein meergrünes Tuch ist kunstvoll um das Haupt der Sibylle geschlungen, ein grüner, ärmel-



Abb. 186 DIE DELPHICA
PAVIMENT DES DOMES VON SIENA

Solinus: Bähr, Geschichte d. Röm. Litteratur, Karlsruhe 1870, III, 144. Auch im Dittamondo (a. a. O. p. 46) erscheint die Delphica als zweite Sibylle gleich nach der Cassandra, mit welcher sie Fazio degli Uberti den Untergang Trojas prophezeien lässt.

[1]) „Omniumque vetustissima", sagt Panvinio, der gleichfalls mit ihr die Reihe beginnt. A. a. O. p. 6 u. 7.

[2]) Panvinio a. a. O. p. 7: deique responsa consulentibus edebat.

[3]) Codex Laurentianus ed. Promis p. 2 Nr. 4.

[4]) Diodorus Siculus sagt von ihr: Cum haec saepius Dei spiritu ferretur multaque traderet responsa, Sibylla ab omnibus cognominata est; nam plenam deo et Sibyllam esse idem notat. Vgl. Panvinio a. a. O. p. 61. So hat sie, wenn auch einseitig, schon Castellar aufgefasst, der die Sibyllen, begeistert von ihrer erhabenen Schönheit, einzeln apostrophiert: „Tu, Delfica", schreibt er, „eri vergine come Ifigenia, immolata dai monarchi, porti in sulle labbra il bacio d'Apollo, l'ombra del lauro in fronte, la immortalità dell'alto ingegno nel petto, sollevato come per intonare un cantico armonioso che debba udirsi fino alla fine dei secoli." (Ricordi d'Italia p. 37.)

loser, ionischer Chiton wird unter dem Busen durch einen Gürtel und unter den Achseln durch eine grosse goldene Spange zusammengerafft[1]). Ein himmelblauer Mantel aber flattert über Brust und Arme, bauscht sich mächtig auf und kehrt sich dann um, so dass das rotgelbe Unterfutter wie ein Feuerstrom über die Kniee der Sibylle dahinfliesst.

Aber ehe Michelangelo die Priesterin Apolls als Chorführerin der Sibyllen in der Sixtina einführte, wird er sich jedenfalls auch nach den Vorstellungen gefragt haben, welche das Christentum mit der griechischen Orakelspenderin verband. Wenn er die Freskencyklen, die Reliefs und musivischen Bilder der Sibyllen der letzten fünfzig Jahre betrachtete und in den litterarischen Quellen forschte, so sah er, dass die Sibyllen bald ohne Ausnahme die Geburt des Weltheilandes verkündigten, bald ebenso einmütig das Leiden und Sterben Christi weissagten[2]). Als Verkündigerinnen der Geburt Christi erscheinen die Sibyllen fast regelmässig in den Freskencyklen Roms, beim Magister Philippus und im Codex Laurentianus; in den Reliefdarstellungen in Rimini und den Sgraffitti des Sieneser Domes sind ihre Prophezeiungen fast ebenso ausschliesslich den Sprüchen Augustins entlehnt, die auf die Passion des Herrn Bezug haben. Michelangelo hat sich weder der einen noch der anderen Richtung angeschlossen, und die Sprüche der einzelnen Sibyllen, mochten sie nun die Freudenbotschaft der Geburt verkündigen oder das Leiden und Sterben des Messias prophezeien, hat er nicht in derselben Weise wie bei den Propheten für ihre Charakteristik verwertet.

Nur die Delphica macht eine Ausnahme. Sie erscheint so jung und jungfräulich wohl nicht nur deshalb, weil ihr Alter einmal auf zwanzig Jahre angegeben worden ist, sondern weil sie in dem vielstimmigen Chor der Prophezeiungen auf Christus das Dogma der unbefleckten Empfängnis vertritt. „Von einer Jungfrau wird der Prophet geboren werden“, so verkündigt sie ihr Evangelium[3]). Was lag da näher, als diesen Begriff der Jungfräulichkeit auch auf die Sibylle selbst zu übertragen?

Auch noch in einem anderen Sinne zeigt sich der Meister gerade bei der Delphica so abhängig von der Tradition, dass wir sie als erstentstandene erraten würden, auch wenn wir es nicht wüssten[4]). Es ist in der That seltsam,

[1]) Man hat das Gewand fälschlich als dorischen Chiton bezeichnet, der kurz ist, auch gesagt, dass die Delphica noch einen zweiten Gürtel trage, was unmöglich ist. Die Falten des grünen Gewandes sind einfach über den Mantel heraufgezogen. Vgl. Justi, Michelangelo p. 128.

[2]) „De ortu et morte Christi“, heisst es im Codex Laurentianus ed. Promis p. 1.

[3]) Mit keiner anderen Sybille verbindet sich so regelmässig derselbe Spruch wie mit der Delphica:

Nascetur propheta e virgine absque matris coitu.

Diesen Spruch trägt sie bei Magister Philippus und im Codex Laurentianus, bei Contarini (a. a. O. p. 328), Baccio Baldini und endlich im Promptuarium Iconum. Sie erscheint damit im Appartamento Borgia, in S. Pietro in Montorio, in S. Maria sopra Minerva, in S. Giovanni Evangelista in Tivoli u s. w. Sie trug diese Prophezeiung endlich auch in den Passionsspielen vor:

Vi so dire, o gente divine,
Che senza homo d'una vergeneta
Nascerà de certo un gran propheta.

(Promis a. a. O. p. 46.)

[4]) Merkwürdigerweise hat keiner der vielen Michelangelo-Biographen die Sibyllen in der Weise



Abb. 187 DIE DELPHICA

wie bei dieser ersten Seherin die innere Auffassung des Charakters und die äussere Motivierung der Bewegung einander aufheben und bekämpfen, und wie trotz alledem die Darstellung einfach und geschlossen, ja erhaben wirkt. Das Spruchband, welches wir auch noch bei dem Propheten Joel gegenüber sehen[1]), hat diese Zwiespältigkeit verursacht. Dieses „Breve“ gehörte ja recht eigentlich zur Ausstattung aller Seher und Seherinnen, wie der Nimbus als Symbol zu den Heiligen. Welche verzweifelte Anstrengungen hatte schon Giovanni Pisano gemacht, Motive zu erfinden, die das Halten eines Spruchbandes ermöglichten! Wie unangenehm drängen sich die riesigen Bandschleifen in den Sibyllenreliefs von Rimini vor! Und selbst Michelangelo, wenn er auch sonst den Sibyllen alle ihnen eigentümlichen Emblemata versagte, behielt doch diesmal das Spruchband noch bei.

Den Körper nach links gewandt, hat sich die Delphica auf ihrem Marmorsitz niedergelassen. In der gleichen Richtung hält sie auch mit dem quer über die Brust erhobenen linken Arm den Gläubigen das Breve entgegen, dessen unteren Zipfel die im Schoss ruhende Rechte nachlässig erfasst hat[2]). Würde nun auch der Kopf der Richtung des Körpers gefolgt sein, so wäre die Sibylle ausschliesslich als Trägerin des Spruchbandes aufgetreten, wie die Seher

behandelt und geschildert, wie sie entstanden sind. Und doch wie unschätzbar für das Verständnis ist die Beibehaltung der Reihenfolge gleich bei der Delphica!

[1]) Ist es Absicht oder Zufall, dass Michelangelo gerade die gotterfüllte Delphica dem Propheten Joel gegenüber angebracht hat, auf dessen Spruchband man zu lesen gewohnt war: Effundam spiritum meum super omnem carnem: et prophetabunt filii vestri et filiae vestrae? Joel 2 v. 28.

[2]) „Depuis que l'esprit de l'homme se plait à imaginer des contours et des formes, on ne connaît pas de plus belles combinaisons de courbes que celles que décrivent ses bras superbes et l'enroulement de son manteau“, schreibt Mantz (La peinture en Europe, Rome I p. 174). In dem Propheten Elias der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo hat Lorenzetto das Bewegungsmotiv der Delphica variiert.

und Seherinnen älterer Zeit. Aber wie wenig Michelangelo daran dachte, dies Zugeständnis zu machen, wie gleichgültig ihm schon während der Arbeit der traditionelle Apparat geworden war, beweist der Umstand, dass er das Spruchband völlig leer gelassen hat. Der Schatten Giovanni Pisanos tauchte vor ihm



Abb. 188 DIE KNABEN NEBEN DER DELPHICA
(Man erkennt hier deutlich, wie weit der Firnis über die Figuren hingestrichen ist)

auf, und die alten Sagen von der orakelspendenden Priesterin Apollos wurden in seiner Seele wach, als er die eigentliche Charakterschilderung der Delphica begann. Er liess die Haltung ihres Körpers unverändert, er liess die erhobene Linke das Spruchband halten, aber er gab dem priesterlich verhüllten Haupt der Seherin diese entgegengesetzte Bewegung nach rechts, die durch den Blick der ganz zur Seite gerichteten Augen noch verstärkt wird. Wir meinen, die Delphica habe das Spruchband den Gläubigen, wie sie es gewohnt waren, als Legitimation entgegengestreckt, als plötzlich von der anderen Seite her ein Ruf ertönte. Ein ahnungsvolles Wehen der Gottheit umschauert sie, bläht ihr den Mantel und streicht durch das braune, lockige Haar, das über ihrer Schulter emporflattert[1]). Mit einem leisen Aufschrei wendet sie das Haupt der Vision entgegen, während die Arme wie erstarrt in der früheren Stellung verharren. Ihre grossen Seheraugen öffnen sich weit und trinken durstig am Urquell des Lebens die Fülle unwandelbarer Schönheit ein[2]). Aber auch die Auserwählten

[1]) „Crinibus sparsis per dorsum", heisst es im Codex Laurentianus (ed. Promis p. 3) von der Phrygischen Sibylle. Vor allem aber wird die Cimmeria regelmässig „prolixa capillis" genannt und ist so auch dargestellt worden in Siena und Rimini, weil sie selbst in ihrer Weissagung Maria so bezeichnet. Vgl. Promis p. 2.

[2]) „Die Sibylle Michelangelos spielt keine Rolle," schreibt Justi, „sie erlebt etwas, und ihr ist es sehr ernst damit: durchbebt von dem vernommenen Rufe, mit Leib und Seele hinaufgerissen

Gottes sind menschlichen Geschlechtes und gehen menschlicher Bestimmung entgegen. Darum in der himmlischen Seligkeit des Schauens dieses irdische Erschrecken! So mag Maria die Botschaft der Verkündigung entgegengenommen haben. Aber mit der christlichen Vorstellung jungfräulicher Reinheit verband der Künstler in diesem Bilde zugleich den Begriff der griechischen Prophetin. Nascetur propheta ex virgine! Prophet und Jungfrau — das sind die Grundzüge ihres Wesens. Die Sibylle ist zur Inkarnation des Evangeliums geworden, welches sie verkündigt.

Die zwei Knaben, die links hinter der Sibylle stehen, haben nichts von dem Vorgang vernommen und auch nichts mit demselben zu thun [Abb. 188]. Der eine liest stehend in einem grossen Buche, das ihm der andere zu halten scheint. Die himmlische Botschaft, die sie einst überbrachten, ist diesen irdischen Kindern nicht mehr anvertraut. Sie sind hier stehen geblieben — ein Vermächtnis Giovanni Pisanos — aber man weiss eigentlich nicht warum.

DIE ERYTHRAEA

Schon in der Charakteristik der Delphica hat Michelangelo — wenig ökonomisch — die zwei glorreichsten Eigenschaften der Sibyllen, die der Jungfräulichkeit und die der Sehergabe, verwertet und ihr im Spruchband zugleich das äusserliche, allgemein übliche Erkennungszeichen in die Hand gegeben. Mit der Erythraea beginnt eine neue Charakterschilderung der heiligen Frauen, die jetzt in reiferem Entwicklungsstadium oder gar als hochbetagte Greisinnen auftreten. Nicht mehr durch göttliche Offenbarung erhalten die nun folgenden Prophetinnen die Fähigkeit, den Menschen Zukunft und Vergangenheit zu deuten. Personifikationen höchster Weisheit und Erkenntnis, denken sie jetzt über riesigen Foliobänden dem dunklen Sinn des Daseins nach. Das Spruchband verschwindet oder tritt nur noch beiläufig auf. Das Buch wird zum Symbol ihres Daseins, zum Wahrzeichen der geistigen Welt, in der sie leben.

Dass dem Meister bei der ersten dieser forschenden Frauen, die sich äusserlich und innerlich ebenbürtig neben die Propheten stellen, gerade der Name der Erythraea einfiel, kann bei dem Ansehen, das diese Sibylle vor ihren Schwestern genoss, nicht wunderbar erscheinen. Die aus Babylon gebürtige Erophyla, die Verkündigerin des Weltgerichtes, deren Akrostichon, von Augustin übersetzt, in die Weihnachtsliturgie aufgenommen worden war[1]), die Vertreterin eines einheitlichen Gottesbegriffes, die schon Lactanz und Isidor als vornehmste

in ihre Schauung, ist ihre ganze Gestalt eigentlich nur diese geistige Energie." (Michelangelo p. 131.) „La Delphique est la sibylle de la Vision", sagt Olivier (Michelange p. 94). Die Auffassung dieser Sibylle ist bei allen Erklärern ziemlich dieselbe gewesen. Wie hätte es auch anders sein können. Nur ein neuerer Ausleger erlaubte sich die Bemerkung: „Der Blick der Sibylle ist gefühllos und hart!" Die Delphica mit dem Puttenpaar wurde, wie ich selbst an den Maueransätzen konstatieren konnte, von Michelangelo in acht Tagen ausgeführt [vgl. Abb. 187].

[1]) Dies Akrostichon, dessen Anfangsbuchstaben nach unten gelesen in griechischen Buchstaben die Zusammensetzung Jesus Christus Dei Filius Salvator ergeben, kennzeichnet, wenn auch meistens nur mit einer einzigen Strophe, die Erythraeische Sibylle in einem Mosaik der Marienkirche zu Bethlehem, in Sant'Angelo in Formis, in Sessa und in Avignon. Vgl. Male a. a. O. p. 17—19.

der Sibyllen gepriesen hatten[1]), wird im Weltgerichts-Hymnus des Thomas von Celano als gleichwertige Zeugin neben dem König David angerufen. Und wie in der kirchlichen Litteratur, so wurde ihr auch in der Kunst im Chor der Patriarchen und Propheten zuerst ein Ehrenplatz vor den übrigen Sibyllen eingeräumt. So erscheint sie am Ausgang des elften Jahrhunderts in Sant'. Angelo in Formis und wenig später in der Kathedrale zu Sessa[2]). So tritt sie auch noch im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert allein in den Fresken des Papstpalastes zu Avignon auf und weiter in der Kreuzigung Fra Angelicos in San Marco und in Signorellis Gemäldecyklus in Orvieto. Ja, noch im Jahre 1504 wurde die Weissagung der Erythraea in kunstvoller Intarsia rings um das Gebälk des Chorgestühls von San Francesco in Subiaco eingelegt[3])!

Schon bei Fra Angelico erscheint die Babylonische Sibylle nicht mehr als Verkündigerin des Weltgerichtes, sondern weissagt Tod und Auferstehung des Messias[4]), und in Subiaco prophezeien ihre Verse die irdische Erscheinung des Ewigen in Niedrigkeit und Armut. Es hatten sich ihr eben damals in der Kunst schon längst die anderen Sibyllen zugesellt, die alle miteinander entweder die gnadenreiche Ankunft des Messias weissagten, oder mit den von Augustin übersetzten Worten des Lactanz den schmerzensreichen Hingang des Welterlösers beklagten. So verkündigen auch im Passionsspiel von Revello alle zwölf Sibyllen dieselbe frohe Botschaft von der Geburt des Herrn!

Auf einem Wolkenthron, den ein sternengeschmückter Reifen einfasst, im Nonnenkleid und Schleier, ein entblösstes Schwert in der Rechten, so hatte die Kunst nach den Vorschriften des Codex Laurentianus die Erythraeische Sibylle darzustellen[5]). Aber es ist auffallend, wie selten es geschah. Von allen uns erhaltenen Schilderungen der Babylonischen Seherin zeigt der Kupferstich des Baccio Baldini allein die sämtlichen Embleme [vgl. Abb. 181]. Den Nonnenschleier trägt auch noch die Erythraea Fra Angelicos, Schleier und Messer das Reliefbild in Rimini. Aber gerade in Siena, wo die Delphica mit dem Horn, die Cumaea mit ihren brennenden Büchern, die Persica mit dem Schleier und die Libica mit dem Kranz erscheint, hat die Erythraea nicht ein einziges ihrer Abzeichen erhalten. In vornehmer, weltlicher Tracht steht sie da, ein Buch in der Rechten, mit der Linken ein Stehpult berührend, dessen aufgeschlagenes Buch die Prophezeiung auf die niedrige Geburt des Weltheilandes zeigt, welche

[1]) „Omnes igitur hae Sibyllae", schreibt Lactanz, „unum Deum praedicant, maxime tamen Erythraea: quae celebrior inter ceteras ac nobilior habetur." Vgl. Panvinio a. a. O. p. 132.

[2]) H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860, II p. 149. Male a. a. O. 12, 16 u. 17. Über Avignon vgl. Barbier de Montault, p. 100.

[3]) Die Verse lauten: Sibilla Erithea prophetavit: in ultima etate humiliabitur deus humanabitur proles divina: unietur humanitati deitas: iacebit in feno agnus et puellari officio educabitur deus et homo. Reathinus fecit hoc opus anno dom. MCCCCIIII. Die Behauptung Males a. a. O. p. 44, dass mit dieser Inschrift Sibyllendarstellungen verbunden sind, beruht auf falscher Interpretation von Barbier de Montault a. a. O. p. 67. Nur die Inschrift ist vorhanden, jede figürliche Darstellung fehlt.

[4]) Die Aufschrift des Spruchbandes lautet nach der Übersetzung Augustins: Morte morietur tribus diebus somno subscepto et tunc ab inferis regressus ad lucem veniet primus. Ebenso bei Baccio Baldini und etwas abweichend in Rimini.

[5]) Vgl. Promis p. 2 n. 9[a].

das Quattrocento fast regelmässig mit ihr verbunden hat[1]). Auch Pinturicchio und seine Schüler, die sich bei ihren Sibyllendarstellungen überhaupt wenig um die Tradition gekümmert haben, legten der Erythraea gerne ein Buch in den Schoss; Ghirlandajo und Perugino gaben ihr ohne jede andere Charakteristik ein Spruchband in die Hand.

Ein reiches Gewand hatte trotz des Nonnenschleiers schon der Codex Laurentianus für die Erythraeische Sibylle vorgeschrieben; das ist aber auch alles gewesen, was sich Michelangelo etwa aus dieser Beschreibung angeeignet haben könnte. Auch in Siena erscheint die Erythraea in reicher, modischer Tracht, und da wir hier auch schon das Lesepult finden mit dem aufgeschlagenen Codex, so ist es wohl möglich, dass Michelangelo diese äusserlichen Motive der Sibylle des Antonio Federighi entlehnt hat, die im Jahre 1482 entstanden war[2]). Der sternengeschmückte Reif aber zu den Füssen der Seherin, von dem der Codex Laurentianus redet und welchen Baccio Baldini gestochen hat, mochte bei Michelangelo die Vorstellung der Nacht erwecken, und damit fand er zugleich für die Putten Beschäftigung, indem er sie über dem Buch der Prophetin die Lampe anzünden liess. Man sieht, das Band, welches diese Sibylle mit der Vergangenheit verknüpft, ist lose geschürzt, und der geistige Ursprung, welcher bei der Delphica so klar zu Tage lag, bleibt dunkel und geheimnisvoll.

Dagegen ist uns durch einen glücklichen Zufall eine Skizze erhalten, welche die Erythraea in einem ihrer ersten Entstehungsstadien zeigt. Man meint, in dem flüchtig in Feder und Tusche ausgeführten Entwurf, der sich einst in der Lawrence-Sammlung befand, die Zeichnung nach einer jener Thonfigürchen vor sich zu sehen, wie sie der Meister auch für seine malerischen Kompositionen zu entwerfen pflegte[3]). Schon ist die eigenartige Pose der sitzenden Sibylle völlig fixiert, und auch der Mantel ist bereits über Schulter und Rücken gelegt und breitet sich in reichen Falten auf den übereinander geschlagenen Knieen aus. Aber der Kopf ist nur flüchtig umrissen, der schlanke Oberkörper ist nackt, der rechte Arm über dem Ellbogen abgeschnitten, der linke, wie es scheint, gesenkt. So sicher auch die Umrisse entworfen sind und die Komposition festgelegt ist, so überraschend wirkt doch die Umbildung des zarten Frauenkörpers der Zeichnung in die heroische Erscheinung der in Farben ausgeführten Sibylle.

Wie sie so ruhig und in sich selbst gefestigt dasitzt vor dem mit hellblauem Stoff behangenen Pult, den Zeigefinger der Linken auf eine Stelle im aufgeschlagenen Folianten gelegt und mit dem Daumen schon eine andere Stelle weiter gegen den Schluss des Buches suchend, ruft sie die Erinnerung an den

[1]) De excelso caelorum habitaculo prospexit dominus humiles suos et nascetur in diebus novissimis de virgine hebraea in cunabulis terrae. Derselbe Spruch findet sich bei Pinturicchio in Spello; häufiger noch kehrt die Fassung desselben Gedankens in der Form wieder, die vielfach korrumpiert schon bei Magister Philippus (a. a. O. p. 32), im Codex Laurentianus (a. a. O. p. 2) und im Promptuarium Iconum (p. 83) erscheint: In ultima aetate humiliabitur Deus, humanabitur proles diuina, iungetur humanitati diuinitas, iacebit in foeno agnus et puellari officio educabitur Deus et homo. Diese Prophezeiung findet sich ganz oder teilweise in S. Francesco in Subiaco und in S. Trinità zu Florenz; in Rom in S. Maria del Popolo und S. Pietro in Montorio.

[2]) R. H. Hobart Cust, The pavement masters of Siena. London 1901, p. 41.

[3]) Vgl. Anhang I n. 42 A.

greisen Zacharias wach; und die Vorstellung eines traulichen Studio, in dem es eben zu dämmern beginnt, wird durch die Lampe, welche das Putto zu ihren Häupten entzündet, noch erhöht. Wie prächtig und seltsam sie gekleidet ist! Man fragt sich erstaunt, woher der Meister das geduldige Interesse nahm, auf die kleinsten Details dieser eigenartigen Frauentracht einzugehen. Die zierliche schirmartige Haube hält eine breite Flechte ihres üppigen braunen Haares umspannt. Ein weisser, loser Chiton mit viereckigem, blaueingefasstem Halsausschnitt bedeckt die Brust bis zum Gürtel, und die weitausgeschnittenen, tief von den Schultern herabfallenden Aermel lassen die mächtigen Arme völlig frei. Unter dem Gürtel, den ein straff angezogener Brustlatz mit dem Halsausschnitt verbindet, wird die enganliegende, rotgelbe Tunika sichtbar, halb verhüllt durch den grossartig über die Kniee geworfenen blassgrünen, gelbgefütterten Mantel. Unter diesem aber kommt endlich wieder der weisse Chiton hervor und fällt bis fast an die Knöchel auf die nackten Füsse herab.

Entblösste Arme waren im Codex Laurentianus ausdrücklich für die Phrygische Sibylle vorgeschrieben[1]), und wir begreifen, dass sich Michelangelo diesen Zug auch für andere Sibyllen zu eigen gemacht hat. Gerade die Bewegungen der nackten Arme wurden ihm hier ein besonders wirksames Mittel des Ausdrucks, dessen er bei den Propheten fast ganz entraten musste. Er hat gewiss nicht absichtslos das Gewand am rechten Arm des Weltenschöpfers aufgestreift, wie er vorüberschwebend sein Ebenbild beseelt. Und welche herrlichen Kontraste, welche wundervoll bewegten Linien schuf er in Lage und Bewegung der entblössten Arme der drei jugendlichen Sibyllen Delphica, Erythraea und Libica! Wie plastisch monumental wirken selbst die muskulösen Arme der uralten Cumaea!

Auffälliger erscheinen die nackten Füsse, vor allem bei der Erythraea, deren Gewandung sonst bis ins Einzelne so künstlerisch vornehm entworfen ist. Die reichgekleideten Sibyllen in Siena tragen wenigstens Sandalen. Aber Michelangelo fügte sich hier einfach der mittelalterlichen Tradition, welche nackte Füsse für alle diejenigen vorschrieb, welche im alten oder neuen Bunde die Zukunft des Messias geweissagt hatten[2]).

So hell uns die Seele der Delphica aus ihren weitgeöffneten Augen entgegenstrahlt, so wenig giebt sich irgend ein Affekt in Ausdruck und Gebärde der Erythraea kund. Nur eine ruhige Gelassenheit und eine Würde ohnegleichen charakterisieren diese wahrhaft königliche Frau. Aus dem feingeschnittenen Munde spricht ein starker Wille, und aus dem fest auf das geöffnete Buch gerichteten Auge leuchtet ein durchdringender Verstand. Es fehlt jede äussere Anspielung auf den Ehrenplatz, den die christliche Kunst und Liturgie der Verkündigerin des Weltgerichtes vor allen übrigen Sibyllen eingeräumt hatte[3]), aber es umgiebt sie doch eine seltsame Feierlichkeit, eine olympische Ruhe.

[1]) „Nudis brachiis.“ Vgl. Promis a. a. O. p. 3.

[2]) Barbier de Montault a. a. O. p. 16. So erscheinen auch in Rimini, bei Ghirlandajo, Perugino, Filippino sämtliche Sibyllen mit nackten Füssen.

[3]) Henke a. a. O. p. 147 fiel seltsamerweise beim Anblick der Erythraea das Vollziehen irgend einer heiligen Handlung, einer Weihe oder das Lesen einer Messe ein, ohne dass ihm von der liturgischen Bedeutung der Sibylle etwas bekannt war.

Mehr als die anderen Seherinnen erscheint sie irdischen Sphären entrückt, und die alten Römer würden in ihr willig eine Juno verehrt haben[1]).

Die Putten, welche die Lampe anzünden, bringen einen heiteren Accord in diese feierliche Stimmung. Diensteifrig werden sie davongestürzt sein, die Fackel herbeizuholen, aber der grössere kam dem kleineren zuvor, ergriff den Feuerbrand, kletterte den Marmorsitz hinauf und bläst nun mit triumphierender Miene das Feuer an, während der kleine Bruder unten sich die bitteren Thränen trocknet, weil er zu spät gekommen ist[2]). Hier erscheint wieder einer jener naiven, genrehaften Züge in der hohen Kunst des Meisters, wie sie uns in der langen Reihe der Vorfahren Christi noch häufiger begegnen werden. Er hatte schon früher in dem Londoner Tondo gezeigt, welch ein feines Verständnis er für die Psychologie des Kindes besass. Hier flüchtet das Christkind erschrocken vor dem flatternden Vögelchen, welches der Giovannino eben gefangen und ihm nun strahlend vor Freude als Geschenk anbietet.

Ist es Zufall oder Absicht, dass die Erythraeische Herophile ihren Platz gerade dem Jesaias gegenüber erhalten hat? Jedenfalls lässt sich auch hier wie beim Joel und der Delphica ein innerer Zusammenhang zwischen den Prophezeiungen beider zwanglos nachweisen. Jesaias tritt in Kunst und Liturgie als Prophet der Weihnacht auf. Die Weissagung: „Siehe, eine Jungfrau wird empfangen und gebären", hat die Kunst unaufhörlich mit seiner Person verknüpft, und noch heute wird in der Kirche als Epistel des Weihnachtstages das neunte Kapitel des Jesaias gelesen. Am Weihnachtstage aber wurden auch die Verse der Erythraea vorgetragen, und das späte Mittelalter und die Renaissance verbanden mit ihr den Begriff der Verkündigung der Engel an die Hirten: De excelso coelorum habitaculo prospexit Deus humiles suos[3]).

DIE CUMAEA

In dem dichten Nebel sagenhafter Überlieferungen, welche die Gestalt der Cumaeischen Amalthea umhüllen, haben im Laufe der Jahrhunderte allmählich zwei Vorstellungen festere Umrisse gewonnen und auf die Darstellung der Sibylle in der bildenden Kunst dauernden Einfluss geübt. In seinen Metamorphosen berichtet Ovid[4]), wie die Cumaea — damals siebenhundert Jahre alt — den flüchtigen Aeneas abhielt, ihr göttliche Ehren zu erweisen, indem sie ihm seufzend das traurige Schicksal ihres Lebens erzählte. Apoll, der in Liebe zu ihr entbrannt war, versprach ihr eine Bitte zu erfüllen, und sie ergriff eine

[1]) Montégut a. a. O. p. 937: „Ses traits sont ceux d'une Minerve ou d'une Pallas, et en effet, c'est la belle guerrière de la sagesse." „La sibylle de la sagesse" nennt sie auch Olivier a. a. O. p. 91. Weitere Urteile siehe bei Justi, Michelangelo 126 Anm. Die hohen künstlerischen Eigenschaften dieser Sibylle sind auch von Franz Schmid-Breitenbach (Stil- und Kompositionslehre für Maler, Stuttgart 1903, p. 174) gewürdigt worden. Er bezeichnet die Erythraea als Muster eines stilvollen Wandgemäldes. Schon Vasari (VII, 183) rühmte die ausserordentliche Schönheit dieser Sibylle „per l'aria del viso e per l'acconciatura del capo e per lo abbigliamento de'panni".

[2]) Für die Annahme Oliviers (a. a. O. p. 91), dass die Lampe erloschen sei und eben wieder-angezündet werde, liegt nicht die mindeste Begründung vor.

[3]) Vgl. Barbier de Montault p. 119.

[4]) XIV v. 129—153. Vgl. E. Maass, De Sibyllarum indicibus p. 35 u. 36.

Hand voll Erde und bat, dass ihrer Lebensjahre so viele sein möchten, wie die Staubkörner in ihrer Hand. Und Apoll gewährte den Wunsch, indem er hoffte, dass sie ihrerseits seinen Liebesschwüren Gehör schenken würde. Aber die jungfräuliche Sibylle blieb ungerührt, und der betrogene Gott dürstete nach Rache. Das Geschenk von tausend Jahren war gewährt und konnte nicht zurückgenommen werden, aber die Unbedachtsame hatte vergessen, zugleich ewige Jugend zu erbitten. So fiel ihr ein endloses Alter zu, und man sah in ihrer Basilika zu Cumae jahrhundertelang in eherner Flasche eine Mumie, die auf die Frage, was willst du? antwortete: Sterben will ich![1])

Dieselbe Sibylle von Cumae galt aber auch als Verfasserin[2]) oder wenigstens als Übermittlerin der berühmten Sibyllinischen Bücher, der Staatsorakel des Römischen Reiches, die als höchste Instanz bei besonderen Anlässen befragt wurden, im Jahre 83 v. Chr. auf dem Kapitol verbrannten und dann von Augustus nach mündlicher oder schriftlicher Tradition neu gesammelt und verfasst wurden[3]). Einem der Könige Roms — Tarquinius Priscus und Tarquinius Superbus werden abwechselnd genannt — hatte die Cumaea neun mit dunkler Weisheit angefüllte Bücher für einen hohen Preis zum Kauf angeboten[4]). Als der König sie verspottete, verbrannte sie vor seinen Augen drei der Bücher und verlangte für die übrigen sechs denselben Preis. Diese Forderung wiederholte sie nach erneuerter Weigerung Tarquins, und nachdem sie weitere drei der Bücher verbrannt hatte. Erstaunt über solch seltsames Gebahren gab der König nach und zahlte für die drei übriggebliebenen Bücher den Preis, welchen er für alle neun verweigert hatte. Dieser auf so eigentümliche Weise erworbene Schatz aber wurde später aufs Kapitol in den Tempel des Jupiter Capitolinus geschafft und hier eifersüchtig gehütet. So war der Name der Cumaeischen Sibylle für alle Zeit mit den Geschicken des Römischen Weltreiches verknüpft und überstrahlte selbst den Ruhm der Tiburtina.

In der Renaissance ist es vor allem Vergil gewesen, welcher das Ansehen der Cumaeischen Sibylle neu belebt hat. Die Prophetin, welche ihre Grotte bei Neapel hatte, ihr Grab aber in Sicilien gefunden haben soll[5]), war ja vom Dichter der Aeneis als Begleiterin seines Helden durch die Reiche des

[1]) Justi, Michelangelo p. 110. Vgl. die inhaltsreiche, wenn auch keineswegs erschöpfende Studie von Fedele Romani, Le principali figurazioni della Sibilla di Cuma nell'arte Christiana in La Bibliofilia III (1902) p. 357 ff.

[2]) „Unde nonnulli dicunt, hanc esse quae Romana fata scripsit." Servius in VI. Aeneid. bei Panvinio a. a. O. 141.

[3]) Promptuarii Iconum prima pars p. 90. Die Sammlung des Augustus soll dann von Stilicho vernichtet worden sein. Ausführlich handelt über die sibyllinischen Bücher und ihre Schicksale Panvinius a. a. O. p. 31—51.

[4]) Solinus (ed. Th. Mommsen, a. a. O. p. 35) nennt den Tarquinius Superbus und giebt nur drei Bücher an, von denen zwei verbrannt worden wären. Lactanz (Divin. inst. lib I, 6 ed. Brandt im Corpus scriptorum ecclesiasticorum Vol. XIX p. 27) nennt den Tarquinius Priscus und spricht von neun Büchern, von denen drei gerettet wurden. Die Fassung der Sage bei Lactanz ist von der späteren Litteratur und Kunst angenommen worden.

[5]) Dicta autem Cumana a civitate Cumis quae est in Campania, cuius sepulchrum in Sicilia adhuc manet. Isidor von Sevilla bei Panvinio a. a. O. p. 143. Nach anderen sollte die Sibylle aus Kyme im äolischen Kleinasien stammen. Vgl. Prompt. Iconum I p. 90.

Todes besungen worden. Sie hatte Vergil inspiriert, als er mit prophetischer Stimme das letzte Zeitalter des Cumaeischen Liedes als das Zeitalter des Welterlösers verkündigt hatte[1]). Denn in den Büchern der Cumaea waren die grossen Perioden der Menschheitsgeschichte durch die verschiedenen Metalle charakterisiert worden, und jedem Zeitalter hatte die Seherin weissagend einen Herrscher bestimmt[2]). So wurde auch von Vergil das letzte Zeitalter als das goldene besungen, und diese Verse des Begleiters Dantes durch Hölle und Purgatorium, des „Savio gentil che tutto seppe", hat auch die Kunst der Renaissance fast regelmässig mit dem Bilde der Amalthea von Cumae verbunden[3]).

Auch im Drei- oder Vierverein mit Erythraea, Delphica und Tiburtina begegnet uns die Cumaea häufig in den Kirchen und Kapellen, wenn für die Darstellung aller zwölf Sibyllen kein Platz vorhanden war. So haben sie Ghirlandajo, Filippino, Perugino und Pinturicchio geschildert; ja Andrea del Castagno malte sie, und zwar ganz allein, in der Villa di Legnaia dei Carducci[4]). Aber wie wenig sich diese Meister des Quattrocento trotz alledem um Überlieferung und Geschichte gekümmert haben, beweist der Umstand, dass die Sibylle überall jugendlich erscheint und nicht einmal immer Vergils berühmte Verse auf ihr Spruchband geschrieben erhielt[5]).

Michelangelo machte zuerst energisch Front gegen die naive Leichtfertigkeit, mit der vor allem die umbrischen Meister sogar in Rom historische Stoffe und Charaktere zu behandeln pflegten[6]). Ihm musste gerade der Cumaea gegenüber das Problem starker Individualisierung und packender Charakterschilderung ausserordentlich fesselnd erscheinen. Man hatte überdies schon längst in Rimini und Siena eine historisch begründete Charakterschilderung der Amalthea zu schaffen versucht, als man sie in Rom noch immer im Glanze ewiger Jugendschönheit verherrlichte. Die Cumaea in Rimini ist ein hageres, uraltes Weib, nach den Worten Vergils als „insana vates" im Moment göttlicher Heimsuchung

[1]) Vergili Ecloga IV:

> Ultima Cumaei venit iam carminis aetas,
> Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.
> Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna;
> Iam nova progenies caelo demittitur alto.

Diese Verse geben der Cumaea sowohl Magister Philippus (Male p. 32) als auch der Codex Laurentianus (Promis p. 3). Dann kehren sie ganz oder gekürzt in Siena, in der Carafakapelle, bei Baccio Baldini und im Appartamento Borgia wieder. Ghirlandajo schreibt nur: Hec teste Virgil Magnus. Auch im Passionsspiel zu Revello ist der Inhalt der Verse der Cumaea Vergil entlehnt.

[2]) Servius in IV eclog. Vergilii: Sibylla quae Cumana fuit et saecla per metalla divisit dixit etiam, quis quo saeculo imperaret. Panvinio a. a. O. 138.

[3]) Fedele Romani a. a. O. p. 358.

[4]) Heute im Kloster von Sant' Apollonia zu Florenz.

[5]) „Resurrectionem mortuorum" liest man bei Perugino im Cambio; „Dei filius in carne veniet, ut iudicet orbem" steht auf der Tafel der „Cimmeria" in S. Maria del Popolo. Im Appartamento Borgia dagegen erscheint die Cumaea wieder mit dem Spruch Vergils.

[6]) „Hinwiederum wird es Maler geben, die alle Dinge auf Erden in so ungenügender Weise und so ausdruckslos malen, dass es besser wäre, sie liessen ganz und gar davon ab." Man meint, Michelangelo habe diesen Ausspruch gerade auf die umbrischen Meister gemünzt, denen er wenig geneigt war. F. de Hollanda ed. Vasconcellos p. 119.

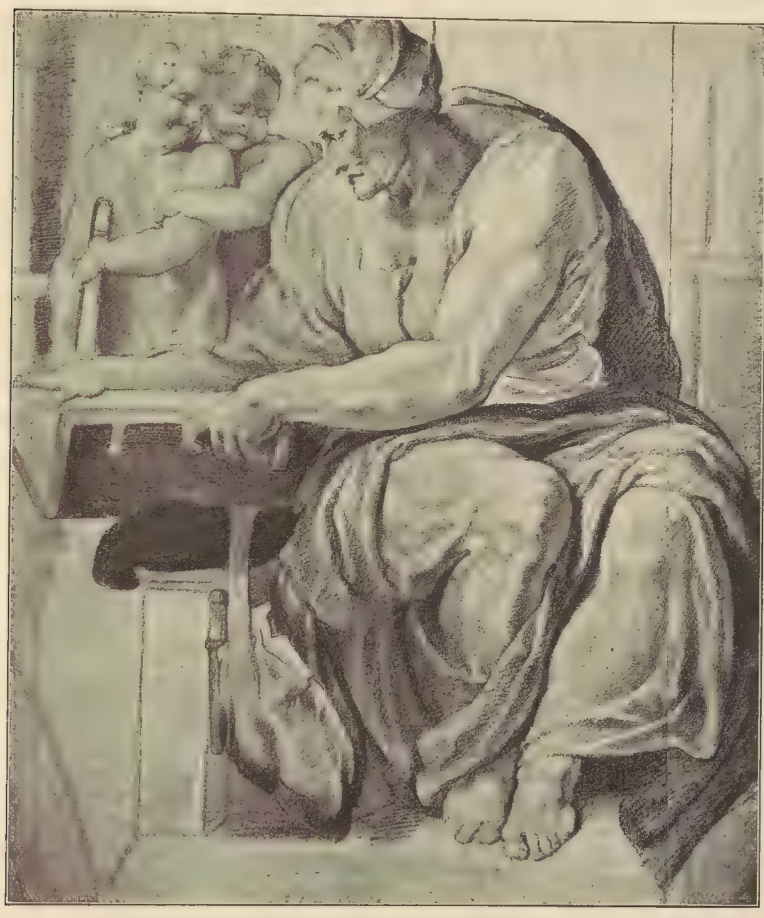


Abb. 189 DIE CUMAEISCHE SIBYLLE
Zeichnung nach Michelangelo von Rubens im Louvre

geschildert; auf ihrem Schoss liegen die drei geretteten Bücher, während die übrigen sechs zu ihren Füssen verbrennen[1]) [vgl. Abb. 180 oben rechts]. Ebenso alt und verwittert erscheint die Cumaea in Siena, aber ihr fehlt der prophe-

[1]) Auf ihrem Spruchband liest man die auf die Passion bezüglichen, von Augustin übersetzten Verse des Lactanz: Ad cibum autem fel et ad sitim acetumque *(sic!)* dederunt; inhospitalitatis hanc monstrabunt mensam. Einen anderen dieser Verse verbindet das Promptuarium Iconum mit der Cumaea (a. a. O. p. 90). Er bezieht sich gleichfalls auf Tod und Auferstehung Christi.

tische Zug. Die sechs verschmähten Bücher der Weisheit lodern neben ihr im Feuer. Das von faltenreichem Nonnenschleier umhüllte Haupt zur Seite geneigt, steht sie da, den wunderwirkenden Mistelzweig in der Rechten, die drei übrig gebliebenen Codices in der Linken haltend[1]).

An diese Charakterschilderung der Meister von Rimini und Siena, die seine Erinnerung festhielt, deren Wert er mit sicherem historischem Takt erkannte, hat Michelangelo angeknüpft, und die einmal empfangene Konzeption eines endlosen, unbarmherzig zerstörenden Alters gestaltete sich in seiner Phantasie zu einem ungeheuren Bilde des Grauens) [Abb. 189]. Weder Kunst noch Natur haben wohl jemals ein so übermenschliches und doch wahrhaftiges Abbild menschlicher Gestalt geschaffen wie Michelangelo in der Prophetin von Cumae. Mit jener feinen Empfindung für die Grenzen der Kunst, die er mit Raffael gemeinsam hatte, wandelte er das Hässliche in düstere Erhabenheit, das schaudererregende Bild des eisigsten Alters in ein Gleichnis monumentaler Kraft und Widerstandsfähigkeit.

Während Magister Philippus sich begnügt, bei der Cumaea kurz die Verse Vergils anzuführen, werden im Codex Laurentianus für Alter, Kleidung und Emblem der Seherin ausführliche Bestimmungen gegeben[3]). Sie soll achtzehn Jahre alt sein, in golddurchwirktem Gewande, unbedeckten Hauptes erscheinen und auf ihrem linken Knie einen grossen geöffneten Codex halten. Michelangelo, wenn er, wie wahrscheinlich, diese Beschreibung gekannt hat, machte sich wenigstens einige der aufgeführten Charakteristica zu eigen. Im gelben Mantel der Prophetin können wir die „aurea vestis" wiederfinden, und das riesige Buch ist ihr gleichfalls als Wahrzeichen beigegeben, aber nicht auf dem linken Knie, sondern sie hält es rechts neben sich unter flüchtig zusammengerafftem rotem Tuch auf den Vorsprung ihres Marmorsitzes aufgestützt, unter dem ein grüner Sack mit Schriftrollen und Büchern herabhängt. Unter der Last der Jahrhunderte nur leicht gebeugt, sitzt sie da. Ein dünnes, ärmelloses, blassblaues Gewand umhüllt den Riesenleib, eine weisse, künstlich geschlungene Kappe verbirgt die spärlichen Haare oder den vielleicht schon völlig kahlen Kopf. Der gelbe Mantel ist weit über die Schultern zurückgeworfen und ähnlich wie bei der Delphica quer über beide Kniee gebreitet. Der weite, tief auf die Brust herabhängende Halsausschnitt ist gelb umsäumt; die Arme und die Füsse — bronzefarbig wie Gesicht und Hals — sind völlig nackt. Man fühlt das Bestreben, in dieser leichten und völlig schmucklosen Gewandung die Gleichgültigkeit der Sibylle gegen den Wechsel der Jahreszeiten und ihre unerhörte Widerstandskraft gegen die zerstörende Macht der Zeit auszudrücken.

Wie in Erz gemeisselt erscheinen ihre Züge. Hart und braun wie hundertjähriges Pergament ist ihre Haut. Runzeln überall auf der Stirn, um die Augen und um den eingefallenen Mund, der das Fehlen der Zähne ahnen lässt. Aber nirgends eine Spur von Hinfälligkeit, nirgends ein Schatten von Müdigkeit oder Melancholie. Nur ein finsterer, fast grimmiger Ernst umdüstert das Antlitz der

[1]) Auf der Tafel rechts über ihr liest man die Verse Vergils.

[2]) „Horrenda Sibylla", sagt auch Vergil. (Aeneis VI, 10.)

[3]) Ed. Promis p. 3.

Greisin, die mit beiden Händen das grosse, grün gebundene Schicksalsbuch erfasst hat und es gerade genügend öffnet, um die Schriftzüge auf den weissen Blättern erkennen zu können. Was sie darin erblickt, ist gewiss nicht die Verkündigung eines neuen Gottesreiches auf Erden, eines Heilandes, der die Welt erlösen würde. Man meint, sie sehe dort vielmehr in den Spiegel ihrer eigenen tausendjährigen Existenz[1]; dies grauenvolle Buch der Völkerschicksale, der grossen, ewigen Geschichte von Entstehen und Untergang, enthalte die Erfahrungen und Erlebnisse ihres eigenen Lebens, die Prophezeiungen aus ihrem eigenen Munde, deren Erfüllung sie noch alle selbst erleben sollte.

So erscheint Michelangelo auch hier wieder als der Erste und der Letzte. Als der Erste, weil er zuerst mit Prometheushänden in eine ewig gültige Form alle Züge zusammenfasste, die Kunst und Sage von dieser Sibylle in langen Jahrhunderten gesammelt und überliefert hatten; als der Letzte, weil ihn kein Späterer erreicht oder übertroffen hat. Ist die gottbegeisterte Delphica in ihrer jungfräulichen Schönheit die glänzendste Verkörperung der traditionellen, Gesichte sehenden Sibylle, so ist die Cumaea unter ihnen allen der grösste historische Charakter.

Ihr, die allein von den auserwählten Frauen Michelangelos in Rom selbst verehrt worden war, deren „Fata Romana“ einst im Tempel des Capitolinischen Juppiter bewahrt wurden, ist vielleicht nicht absichtslos ein Ehrenplatz in der Mitte über der rechten Kapellenwand zwischen einem Paar von Propheten und einem Paar von Sibyllen eingeräumt worden. Sie, die schon Vergil die „longaeva sacerdos“ genannt hat, erscheint auch wohl nicht zufällig dem Ezechiel gegenüber angebracht, der gleichfalls aus priesterlichem Geschlechte stammte. Beide erhofften und weissagten überdies die Zukunft eines neuen Gottesreiches auf Erden; nur umdüsterte sich das Bild der Greisin bei Michelangelo im Laufe seiner Arbeit. Er vergass die Priesterin und Prophetin vor dieser übermenschlichen Offenbarung tiefster Weisheit und unzerstörbarer Lebensfähigkeit.

Es ist seltsam, dass Michelangelo, der so kühn mit der Tradition geschaltet hat, der sich selbst Gesetze gab und zukünftigen Geschlechtern die Wege wies, mit solcher Zähigkeit an den Engelsknaben als Begleitern der Propheten und Sibyllen festgehalten hat. Aber als sehne sich der Genius darnach, bisweilen sich selbst zu entfliehen, so verbindet sich mit dem tiefsten Blick in das Leben und die Welt oft ein naiver Zug zu den Kindern und zu Dingen, welche Kindern Freude machen. Auch neben der Cumaea stehen brüderlich umschlungen zwei Putten und blicken vergnügt auf irgend einen Gegenstand, der, durch die Sibylle verborgen, zu ihren Füssen liegt. Das grosse Buch, welches der Ältere unter dem Arme trägt und zu Diensten der Prophetin bereit hält, rechtfertigt auch äusserlich die Gegenwart der beiden, die übrigens durch den grimmigen Ernst der gewaltigen Frau nicht im mindesten eingeschüchtert sind. Der lächelnde Morgen des Lebens erscheint hier in schneidendem Kon-

[1]) . . . . . . „bella, horrida bella et Thybrim multo spumantem sanguine cerno“, lässt Vergil (Aeneis VI, 86,) sie sagen, und man meint, Michelangelo habe diesen Vers seiner Schilderung zu Grunde gelegt. Olivier nennt die Cumaea mit Recht „la sibylle de la Fatalité“. (Michel-Ange p. 96).

trast neben dem düster sich herabsenkenden Abend. So umfangen beim strahlenden Aufgang der Sonne den erblindenden Faust die schauervollen Schatten der Nacht!

DIE PERSICA

Sambetha, die Persische Sibylle, auch die Chaldäische oder Hebräische genannt, wird von Suidas, von Lactanz, Isidor und anderen als erste von allen Sibyllen aufgeführt[1]). In späteren Quellen wird sie seltsamerweise eine Schwiegertochter Noahs genannt[2]). Hundertundzwanzig Olympiaden soll sie alt geworden sein, also etwa halb so alt wie die Cumaea, mit der sie auch oft verwechselt worden ist[3]). Man nahm allgemein an, sie habe vierundzwanzig Bücher geschrieben, in denen viel von Christi Geburt geweissagt wurde. Ihre Verse sollen durch Schuld der Überlieferung dunkel und lückenhaft gewesen sein. Dies sei aber — so sagte man — nach dem Ratschluss Gottes geschehen, damit die Weissagungen der Sibylle nicht von Unwürdigen verstanden und gedeutet würden.

In der Kunst trat die Persica auf, sobald im Quattrocento die Darstellung mehrerer Sibyllen gebräuchlich wurde. Sie muss zu den berühmteren unter ihnen gehört haben, denn sie erscheint fast regelmässig unter den Auserwählten, wenn für die ganze Schar kein Platz vorhanden war. Mit seltener Konsequenz ist ihr ausserdem in Litteratur und Kunst eigentlich stets dieselbe Prophezeiung in den Mund gelegt worden: Das Tier wird zertreten werden, ein Herr des Erdkreises wird geboren werden, der Schoss der Jungfrau wird das Heil der Völker sein[4]). Ebenso ist sie endlich wohl niemals anders beschrieben und dargestellt worden als mit einem weissen Schleier oder Kopftuch.

Eine feste künstlerische Tradition aber, die bei der uralten Cumaea wenigstens in Rimini und Siena zu Tage tritt und bei der Erythraea in Nonnenkleid und Schleier Gestalt gewonnen hat, lag trotz alledem bei der Persica nicht

[1]) Panvinio a. a. O. p. 110, p. 129, p. 142. Auch Magister Philippus (Male a. a. O. p. 31) und Baccio Baldini in seiner Kupferstichfolge beginnen die Reihe mit der Persica. Im Passionsspiel von Revello (ed. Promis p. 44 und p. 45) tritt zuerst die Tiburtina auf, ihr folgen die Persica und dann die Libica.

[2]) Piper, Mythologie der christlichen Kunst I p. 474.

[3]) Panvinio, Sibyllina Oracula p. 19.

[4]) Magister Philippus (Male a. a. O. p. 32): Sibylla Persica vestita veste aurea cum velo albo in capite dicens sic: Ecce bestia conculcaberis et gignetur Dominus in orbe terrarum, et gremium virginis erit salus gentium et pedes eius erunt in valitudine *(sic!)* hominum. Dieselben Angaben für die Gewandung, dieselben Verse mit dem Zusatz: Invisibile verbum palpabitur im Codex Laurentianus ed. Promis p. 1. Nur ist hier der Text der Prophezeiungen häufig korrumpiert. Auch im Promptuarium Iconum I, 38 wird die Persica mit derselben Prophezeiung aufgeführt und ähnlich in der Kupferstichfolge des Baccio Baldini [vgl. Abb. 183]. Nur in Siena erscheint sie mit dem Spruch: Panibus solum quinque et piscibus duobus hominum millia in foeno quinque satiabit, reliquias tollens, XII cophinos implebit in spem multorum. Im Cambio zu Perugia hat Perugino der Tiburtina den Anfang dieses Spruches auf ihr Band geschrieben. Im Passionsspiel von Revello (ed. Promis p. 45) führt sie sich dagegen wiederum mit den Worten ein:

Jo vi so dire ista fiata
La mala bestia serà conculcata.

vor. Man hatte sie in Siena [Abb. 190], Florenz und Rom stets jugendlich dargestellt[1]) wie die meisten anderen Sibyllen auch, und ihr wie diesen ein Spruchband oder Buch in die Hand gegeben. Aber noch fehlten ihr alle individuellen Züge, die sich dem Volksbewusstsein hätten einprägen können.



Abb. 190 DARSTELLUNG DER PERSICA
PAVIMENT DES DOMES VON SIENA

Warum griff nun Michelangelo im Gegensatz zur künstlerischen Überlieferung bei dieser Sibylle noch einmal auf die Schilderung höchsten Alters zurück? Warum liess er in der Reihe seiner Seherinnen auf die steinalte Cumaea sofort die nicht minder bejahrte Persica folgen? War ihm bei diesen Frauen der Gedanke an ihre tiefe Einsicht in göttliche und menschliche Dinge sympathischer als der prophetische Zug, und fand er es leichter, in runzeligen Gesichtern und gebeugter Haltung die Fülle der Weisheit und Lebenserfahrung zum Ausdruck zu bringen als in glatten Zügen und jugendlich schönen Gestalten? War ihm vielleicht auch bekannt geworden, welch hohes Alter man der Persica zuschrieb, und schilderte er sie darum so hochbetagt wie die Propheten zu ihrer Rechten und Linken?

Wie dem auch sei! Eine lesende Alte, das war also aufs neue der wohl an sich nicht sonderlich anziehende Vorwurf für den Meister, umsomehr, als er das gegenständlich Fesselnde an einer jahrhundertelang über Völkerschicksalen brütenden, steinalten Virago bereits in der Cumaea erschöpft hatte. Aber wo ihn das Stoffliche weniger anziehen konnte, da bot ihm das Künstlerische Ersatz, und die Persica wurde ihm zum Objekt neuer, glänzender Formprobleme.

Die letzten fünf Sehergestalten in der Sixtina sind es gewesen, an denen Michelangelo seine höchste Schöpferkraft bethätigt hat. Sie überragen nicht nur an Körpergrösse die früheren Propheten und Sibyllen, sondern offenbaren auch ein intensiveres geistiges Leben, eine erhöhte Kunst der Darstellung, welche Natur und Wirklichkeit fast erreicht. Delphica, Erythraea und Cumaea sind noch Idealgestalten, Personifikationen grosser Geisteskräfte und Gedanken, unnahbar in ihrer feierlichen Grösse. Die Persica aber ist nichts anderes als ein lesendes altes Weib, eine entthronte Göttin, welcher der Künstler kaum einen einzigen ihrer traditionellen Ruhmestitel zugebilligt hat. Ja, er ging in dieser Betonung des rein Menschlichen so weit, dass er ihre Füsse mit Schuhen

[1]) Für die Behauptung, die Persica sei auch sonst hochbetagt dargestellt worden, bleibt Justi (Michelangelo p. 110) den Beweis schuldig. Er dürfte — wenigstens was Italien anlangt — schwerlich beizubringen sein.

bekleidete, entgegen der bei allen übrigen Sibyllen beobachteten Tradition, die Christus weissagenden Propheten mit nackten Füssen darzustellen. Er hätte dieser kurzsichtigen Alten sehr wohl eine Brille auf die Nase setzen können, ohne damit irgend einen Anstoss zu erregen.

Aber für diesen Verzicht auf jede historische Grösse gab er der Persica erhöhte künstlerische Bedeutung. Ihr ist wie dem Propheten Daniel gegenüber die Marmornische viel zu eng geworden; sie sitzt nicht mehr darin, sondern davor. Obwohl ihr Fusschemel weit tiefer gerückt ist als bei der Cumaea, obwohl sie zusammengekauert dasitzt, so berührt sie mit ihrem Scheitel doch fast den Architrav. Das faltenreiche weisse Tuch, welches, kunstvoll zusammengelegt, den ganzen Hinterkopf umhüllt und unter dem Mantel auf den Rücken herabfällt, ist gewiss ein Zugeständnis an die Tradition, welche der Persica regelmässig den weissen Schleier als Wahrzeichen gegeben hat[1]). Der wärmende Mantel, der die frierende Alte umhüllt und über ihre rechte Schulter auf den Schoss herabfällt, zeigt die blassviolette Lieblingsfarbe Michelangelos. Ein grünes Gewand vom einfachsten Schnitt mit scharfen weissen Lichtern auf Aermel und Knie umhüllt die mächtige Gestalt. Und wie die Persica allein von ihren Schwestern mit Schuhen erscheint, so trägt sie auch allein über den muskelkräftigen Armen lange Aermel, die bis zum Handgelenk hinaufreichen. Also im grossen und kleinen dasselbe Bestreben, dieser Sibylle einen volkstümlichen Charakter zu geben. So hatte Michelangelo schon früher in seinen Marmorreliefs die Gottesmutter entthront und den verlorenen äusseren Glanz durch innere Wahrhaftigkeit zu ersetzen versucht.

Auch das Motiv ist das denkbar einfachste[2]). Vom Beschauer halb abgekehrt sitzt die Sibylle da und hält gegen das von hinten einfallende Licht ein kleines Buch mit beiden Händen dicht unter das Gesicht empor, indem sie schwer lesbares und schwer verständliches eifrigst zu entziffern bemüht ist. Ihre schmalen Lippen sind dabei halb geöffnet; man sieht, sie buchstabiert laut, um besser zu begreifen[3]). Hat Michelangelo darum das Lesen der Alten so mühsam und beschwerlich geschildert, weil es von ihren Schriften hiess, sie seien lückenhaft und unverständlich überliefert worden?[4]) Dass ihm alles bekannt war, was die

[1]) So bei Magister Philippus und im Codex Laurentianus. Selbst Lomazzo (Trattato della pittura, scultura ed architettura III p. 204) in seinen dürftigen Angaben über die Sibyllen sagt: la persica vestiva abiti d'oro, e coprivasi di velo bianco.

[2]) Daher vielleicht auch die geringe Teilnahme, welche der Persica im allgemeinen von den Historikern der Sixtina geschenkt worden ist. Jedermann fühlte das geringere stoffliche Interesse an dieser Frau, und niemand erkannte ihre hohe künstlerische Bedeutung. Ausser Justi hat ihr nur Olivier nähere Beachtung geschenkt; er schreibt u. a. (p. 88): Il y a bien longtemps qu'elle lit. Il lui est advenu ce qu'on voit aux épis de blé qui vont s'élevant et se haussant la tête droite et fière tant qu'ils sont vides, mais quand ils sont pleins et grossis de grains en leur maturité, ils commencent à s'humilier et à baisser les cornes. Les yeux s'useront encore plus et sa taille se courbera plus bas, car elle n'a pas fini.

[3]) Justi, Michelangelo p. 109: Es ist vielmehr jenes halblaute Lesen, zu dem man bei einem schwer lesbaren oder schwer verständlichen Texte greift, um durch den gehörten Wortklang den Funken des Sinnes herauszuschlagen.

[4]) Suidas, der zu Anfang des ersten Jahrhunderts, vielleicht schon früher schrieb, hat sich über die Persica besonders eingehend geäussert. Panvinio a. a. O. p. 109—110 giebt die lateinische

Tradition von der Persica überliefert hatte, beweist nicht nur das weisse Kopftuch, sondern auch der Umstand, dass diese Sibylle gerade dem Daniel gegenüber ihren Platz erhalten hat. Das prophetische Wort von der Bestie Satans, die der Gottessohn zertreten würde, entstammt nicht nur dem Munde der Persischen Sibylle; dieselbe Weissagung, dasselbe Gesicht begegnet uns auch beim Propheten Daniel[1]). Und dieses Vorhandensein eines Zusammenhanges zwischen den Propheten und Sibyllen, wie sie einander gegenüber angebracht erscheinen, kann wohl kein zufälliges mehr genannt werden, wenn es sich an allen Paaren zwanglos nachweisen lässt. Es setzt aber die völlige Beherrschung der Tradition voraus, und jene tiefe Einsicht in den inneren Zusammenhang der Dinge, den nur die Intuition des Genius errät.

Keine von den Hunderten von Figuren an der Decke der Sixtinischen Kapelle ist mit gleicher Ausschliesslichkeit als Gewandstudie behandelt worden wie die Persica. Wenn man sieht, wie sie selbst ihr Gesicht abwendet und eine Hand die andere fast verdeckt, so meint man, dem Auge wäre absichtlich alles entzogen worden, was die rein künstlerische Freude an dem herrlichen Fluss der Linien hätte beeinträchtigen können. Die Faltengebung ist eine so grossartig edle und einfache wie nie zuvor; selbst die ruhige Harmonie der Farben — weiss, grün und violett — lädt das Auge zum Geniessen ein. Dabei haben diese schweren, ausserordentlich plastisch modellierten Stoffe die Eigenschaft, sich den Körperformen anzupassen, und besitzen jene wunderbare „morbidezza“, die harte Linien und unschöne Motive unmöglich macht. Und diese höchste Darstellung der Natur durch die Kunst scheint hier ohne jede Anstrengung gelungen. Der Meister hat hier im besonderen Sinne das Ideal erreicht, welches er sich selbst und anderen einmal mit den Worten aufgestellt hat, dass nur die Figuren vollendet schön genannt werden dürften, die nichts von Schaffensqual mehr ahnen liessen, die nicht mehr als Kunstwerke sich darstellten, sondern als Schöpfungen der Natur[2]).

Im dämmernden Hintergrunde über dem aufgestützten Knie der Sibylle werden die Schatten von zwei Kindergestalten sichtbar. Was sie treiben, ist nicht zu sagen, da sie wie der Engel, der gegenüber unter dem Mantel Daniels auftaucht, nur flüchtig skizziert worden sind. Man erkennt nur noch den Kopf des vorderen, der die Arme unter das Kinn gestützt hat und blöde ins Leere starrt. Er scheint durch die Gegenwart der Alten vollständig eingeschüchtert zu sein. Man spürt, dass Michelangelo, ganz hingenommen von den Formproblemen, denen er nachging, an diesem Beiwerk keine Freude mehr fand.

Übersetzung seiner Worte: Quod autem versus eius imperfecti et vitiosi reperiuntur non prophetidis culpa est, sed notariorum, qui orationis impetum assequi non potuerunt aut etiam indocti fuerunt et imperiti grammatices . . . . . Etiam certo Dei consilio factum hoc est, ne a multis indignis oracula eius cognoscerentur.

[1]) Daniel VII v. 11: Et vidi quoniam interfecta esset bestia, et perisset corpus eius, et traditum esset ad comburendum igni: aliarum quoque bestiarum ablata esset potestas.

[2]) Soleva dire Michel Agnolo Buonaroti, quelle sole figure esser buone, delle quali era cavata la fatica, cioè condotte con si grande arte, che elle parevano cose naturali e non di artificio. Vgl. P. Mariette in der Condivi-Ausgabe Goris, Firenze 1746, p. 75. Nach der jüngst vorgenommenen sorgfältigen Reinigung treten die hohen Qualitäten der Persica besonders klar zu Tage.



Abb. 191 DARSTELLUNG DER LIBICA
PAVIMENT DES DOMES VON SIENA

DIE LIBICA

Pausanias spricht zuerst in seiner Beschreibung Griechenlands von einer Prophetin, die von den Libyern Sibylle genannt worden sei und bezeichnet sie als Tochter des Zeus und der Lamia[1]). Er behauptet, sie sei die erste aller Frauen gewesen, die je die Gabe der Weissagung besessen hätten. Lactanz nannte, auf Varro sich stützend, diese Prophetin Libussa, behauptete, Euripides habe sie in seinem verloren gegangenen Prolog zur Lamia erwähnt und führte sie dem Suidas folgend als zweite nach der Persica auf[2]). Dasselbe hat auch Isidor von Sevilla getan, und seitdem sind Persica und Libica fast regelmässig nebeneinander genannt und auch dargestellt worden. So erscheint die Libica gleich nach der Persica als zweite oder dritte Sybille bei Magister Philippus[3]), im Codex Laurentianus[4]), bei Contarini[5]) und im Promptuarium Iconum[6]). So haben sie die Schüler Pinturicchios auch im Appartamento Borgia nebeneinander gemalt[7]).

[1]) E. Maas, De Sibyllarum indicibus, Gryphiswaldiae 1879, p. 6 u. 7. Frazer, Pausanias's description of Greece vol. V. Commentary on book X, Phocis XII p. 288. Panvinio a. a. O. p. 73.

[2]) Panvinio a. a. O. p. 129 und 130.

[3]) Male p. 31.

[4]) Ed. Promis p. 7.

[5]) I p. 328.

[6]) I p. 38. Vgl. E. Maas, a. a. O. p. 44.

[7]) Ehrle a. a. O. p. 77.

Also auch Michelangelo scheint der Überlieferung gefolgt zu sein, wenn er die letzte Sibylle, die er nach der Persica malte, Libica nannte. Ja, es lässt sich auch hier wieder ein gewisser Zusammenhang mit dem Propheten gegenüber nachweisen. Jeremias galt in Kunst und Liturgie recht eigentlich als Prophet der Passion Christi, und so ist auch mit der Libussa häufig eine der Weissagungen auf das Leiden des Herrn verbunden worden, die Augustin aus den Institutionen des Lactanz übersetzt hatte: „Unschuldig wird er seinen Rücken den Streichen darbieten; Backenstreiche wird er empfangen und schweigen", so steht auf dem Buch geschrieben, welches die Libica in Siena trägt [Abb. 191] und ebenso auf ihrem Spruchband in Rimini[1]). Nun haben aber Jeremias und Libica ausserdem ihren Platz direkt neben den Zwickelbildern mit der Kreuzigung Hamans und der Erhöhung der ehernen Schlange, den beiden Vorbildern der Kreuzigung Christi im Alten Testament, erhalten; man kann sagen, sie bewachen das Allerheiligste des Tempels und den Altar zu ihren Füssen, an dem nach dem geheiligten Dogma der Kirche sich in jeder Messe das Todesopfer Christi aufs neue vollzog.

Aber wenn man auch keine der Erwägungen gelten lassen wollte, die einen in allen Einzelheiten wohlausgearbeiteten Gesamtplan Michelangelos wahrscheinlich machen, so wird man doch zugeben müssen, dass er gerade mit den drei Sibyllen, für deren Charakteristik die Tradition die meisten Anhaltspunkte bot, die Arbeit begonnen hat. Delphica, Erythraea und Cumaea sind in Kunst und Sage viel verherrlicht worden; bei der Persica aber beginnt die Überlieferung zu stocken; bei der Libica fehlt sie eigentlich ganz. Und man sieht, je geringer das stoffliche Interesse wurde, das sich mit diesen Frauen verband, desto mehr drängten sich dem Meister rein künstlerische Probleme auf. So ist die Libica schon von Vasari als ein Kunstwerk gepriesen worden, wie es überhaupt nur einem Michelangelo gelingen könne[2]) [Abb. 192]. Und in der That, sie ist die einzige unter den Sibyllen des Meisters, die kaum eine andere Be-

[1]) Augustin, De civitate dei ed. Migne VII p. 580: Dabit vero ad verbera simpliciter sanctum dorsum. Et colaphos accipiens tacebit. Vgl. Jesaias Kap. 50 v. 6: Corpus meum dedi percutientibus, et genas meas vellentibus. In Siena heisst es dann weiter auf besonderer Tafel gleichfalls grösstenteils nach Augustin: in manus iniquas (infidelium postea) veniet: dabunt (autem) Deo alapas manibus incestis, miserabilis et ignomniosus miserabilibus spem praebebit. Vgl. Cust, The Pavement Masters of Siena p. 57. Auch andere Sprüche der Libica beziehen sich auf die Passion: „nostrae servitutis jugum in collo positum tollet", heisst ihr Spruch im Ulmer Münster. Im Promptuarium Iconum (I, 38) werden beide Prophezeiungen der Libica verbunden, diese und die sonst allgemein gebräuchliche von Magister Philippus, im Codex Laurentianus und in Gemälden und Stichen wiederholte: Ecce veniet dies et illuminabit condempsa (*sic!*) tenebrarum et solventur nexus Synagogae et desinent labia hominum, et videbunt regem viventium, et tenebit illum in gremio virgo domina gentium et regnabit in misericordia et uterus matris erit statua (statera?) cunctorum. „Florescet (flos purus)" haben Perugino und Antonio da Viterbo.

[2]) Milanesi VII, 184: Così come la bellissima figura della Libica, la quale avendo scritto un gran volume tratto da molti libri, sta con una attitudine donnesca per levarsi in piedi, ed in un medesimo tempo mostra volere alzarsi e serrare il libro: cosa difficilissima, per non dire impossibile ad ogni altro che al suo maestro. „La Sibylle de Libye montre une nouveauté d'attitude qui n'avait jamais été essayée et que nul n'osera imiter", sagt Mantz, L'oeuvre et la vie de Michel-Ange, Paris 1876, p. 150.

trachtung zulässt als Bewunderung[1]). Dieselbe tiefe Erkenntnis, dass die Kunst nichts höheres erreichen könne als die geläuterte Natur, dieselbe geniale Kraft einer in jeder Hinsicht vollendeten formellen Darstellungskunst, wie sie schon das graue Alter der Persica erhellt, verbindet sich bei der Libica mit den äusseren Reizen einer berückend schönen Frauengestalt. Man meint, Buonarroti habe sich an dieser Sibylle für die Entsagung entschädigen wollen, die ihm die grandiose Hässlichkeit der Cumaea und Persica auferlegt hatte. So schmückte er diese edle Gestalt mit unaussprechlichem Liebreiz und erfand eine Pose, welche die ganze Pracht ihrer Glieder zur Geltung brachte. Ja, wenn man sieht, wie sie ihr herrliches Haupt zur Erde neigt, wie sie die Lippen schliesst und das Auge senkt, da meint man, sie wolle keusch ihre schimmernde Schönheit den staunenden Blicken der Menschen entziehen.

Nicht einmal auf die Erythraea hat Michelangelo im einzelnen solche Sorgfalt verwandt wie auf die Libica. Als er sie malte, hatte er die bangen Sorgen und Zweifel des Anfangs längst überwunden. Freudige Stimmungen sieghafter Ruhe, wie sie wohl das Ende einer grossen Schöpferthat verklären, mögen damals häufiger des Meisters gewöhnliche Melancholie verscheucht haben. Und wenn er jetzt vom schwindelnden Gerüst hinunterschaute in den Kapellenraum, dann sah er, wie sich zu seinen Füssen gerade gegenüber der Libica der päpstliche Thron erhob. Also zu diesem Bilde musste Julius emporschauen, so oft er den Thron der Sixtina eingenommen hatte; das Bild dieser Sibylle musste sich ihm und seinen Nachfolgern vor allen übrigen am tiefsten einprägen. Man begreift also, dass Michelangelo auch auf die technische Durchführung gerade dieser Arbeit die höchste Sorgfalt verwandte.

Mannigfache Erwägungen und Studien scheinen der Ausführung vorangegangen zu sein. In der Akademie zu Venedig befindet sich eine mehrfach kopierte Kohlezeichnung des Sebastiano del Piombo nach einem verlorenen Original Michelangelos, die eine ernste, im Profil dasitzende Frau von heroischen Körperformen darstellt, an deren Schoss sich eben ein nacktes Putto vorbeidrängt[2]). Drei flüchtig skizzierte, laut singende Knaben oder Mädchen werden im Hintergrunde sichtbar. Dagegen, dass diese Zeichnung von Anfang an als Studie für eine Sibylle gedacht war, spricht schon das Kind zu den Füssen der Frau. Es ist wahrscheinlicher, dass Michelangelo die Zeichnung ursprünglich für eine Madonna oder für eine Komposition der Vorfahren Christi bestimmt hatte[3]). Dann aber kamen ihm die Bewegungsmotive dieser mächtigen Frauengestalt wieder in den Sinn, als er die Libica entwarf. Man kann mühelos

[1]) Olivier, Michelange p. 97: Elle est la grâce et la beauté, le ravissement et la fête des yeux, un des charmes de la terre, ce qu'on peut rêver de plus hardi comme souplesse de mouvements et de plus fascinateur comme agrément du corps.

[2]) Anhang I n. 41. Vgl. Carlo Loeser in der Rassegna d'Arte (1903) III p. 182. Andere Kopien befinden sich in Oxford (Fisher I Pl. 13) und im Louvre. Vgl. Robinson, A critical account u. s. w. p. 15 n. 14.

[3]) Direkte Beziehungen dieser Studie zu den Gemälden der Sixtinischen Kapelle geben sich auch dadurch kund, dass der linke Arm der sitzenden Frau mit allen anatomischen Details gemeinsam auf einem Blatt mit einer Rötelstudie zu dem Bronzeakt gezeichnet ist, der an der Decke gleich neben der Libica über der „ehernen Schlange" erscheint. Diese Armstudie, die noch einmal, wie es scheint, in einer meisterhaft ausgeführten Kopie im British Museum er-



Abb. 192 DIE LIBICA MICHELANGELOS NACH EINER ZEICHNUNG VON RUBENS IM LOUVRE

erkennen, wie sich aus dem Madonnenbilde die Sibylle durch eine schärfere Wendung des Körpers und durch das Emporheben der beiden Oberarme entwickelt hat.

Als die Aktstudie in Rötel entstand, welche heute nur in einer Nachzeichnung von Heemskerk in den Uffizien erhalten ist, hatte das Bewegungsmotiv der Sibylle bereits völlig feste Gestalt gewonnen[1]). Nur ist auch hier im Fresko der Oberkörper noch weiter nach vorne gebeugt, und das Haupt senkt sich tiefer herab. Es ist erstaunlich, an dieser Studie zu sehen, dass Michelangelo nackte Körperteile auch dann mit grösster Sorgfalt in der Zeichnung ausgeführt hat, wenn er sicher war, sie im Gemälde mit Gewandstücken zu bedecken.

Allerdings kommt gerade bei der Libica die Freude des Meisters an unverhüllter menschlicher Schönheit wieder besonders deutlich zum Ausdruck. Das grüne Obergewand mit den langen Aermeln hat sie achtlos zur Seite geworfen, als wenn es ihr darin längst zu warm gewesen sei[2]). Das Hemd ist tief auf Brust und Rücken in ein gelbes, grauumsäumtes Mieder herabgesunken, das sich unter dem Gürtel in faltenreicher Tunika fortsetzt. Diese aber ist über dem Knie schon wieder aufgenommen und lässt im Schoss in herrlicher Faltenlage das rosa Futter über dem blassvioletten Untergewand sichtbar werden. Eine breite, priesterliche Binde bedeckt fast die ganze Stirn, ein Schleiertuch ist über den Scheitel gespannt, und zwischen beiden läuft eine breite, blonde Flechte um den ganzen Hinterkopf herum. Dies Diadem aus goldenen Haaren ist wie ein Symbol des Kranzes, mit welchem das Quattrocento regelmässig die Libica geschmückt hat[3]).

Das grossartig schöne, aber höchst komplizierte Bewegungsmotiv dieser Sibylle ist verschieden gedeutet worden. Es ist in der That sehr doppelsinnig. Vasari lässt die Prophetin eben aufstehen und im Begriff sein, das Buch zu schliessen, nachdem sie zu schreiben aufgehört. Justi dagegen meint, die Libica sei gerade in dringender Angelegenheit um Rat angegangen worden und beeile sich nun, dem Bittsteller zu willfahren, indem sie das Schicksalsbuch von seinem Aufbewahrungsort herabhole[4]). Beide Behauptungen — so sehr sie einander

halten ist, scheint Michelangelo dann schliesslich noch für eins der Karyatidenputten zwischen Libica und eherner Schlange verwendet zu haben.

[1]) Anhang I n. 46. Die Zuschreibung an Heemskerk geschieht in den Uffizien nach alter Überlieferung. Grimm hat in seiner Jubiläums-Ausgabe diese Kopie als echte Zeichnung Michelangelos ohne Ortsangabe publiziert.

[2]) Ein ganz ähnliches Gewandstück sieht man auf der Kopie der Leda Michelangelos im Museo Correr zu Venedig.

[3]) Dieser Kranz wird bei allen Beschreibungen der Libica erwähnt, selbst noch von Lomazzo a. a. O. III, 204. Auch die Libica in Siena trägt ihn; die in Rimini erscheint mit einem Diadem. „Capillis circumligatis capiti“ ist das Attribut, welches Magister Philippus und der Codex Laurentianus — auch sonst vielfach voneinander abhängig — einstimmig der Delphica geben. Bei Baccio Baldini hat die blumenbekränzte Libica einen Kranz von Flechten um den Hals geschlungen. Auf einer Rötelzeichnung in den Uffizien — Kopie nach einer Studie Michelangelos — erscheint die Libica noch mit einem Blätterkranz um die Stirn. Justi, Michelangelo p. 98 bespricht die Zeichnung eingehend, die er für eigenhändige Arbeit Michelangelos hält.

[4]) Michelangelo p. 97 und Anm. 1. Übrigens sagt auch schon Harford I, 289 dasselbe: „she is handing down a volume“.

ausschliessen — verdienen Beachtung und lassen sich die eine wie die andere mit vielleicht gleich schwerwiegenden Gründen stützen[1]). Dargestellt ist jedenfalls der Augenblick, welcher zwischen beiden Willensäusserungen liegt. Wenn wir das Auge allein befragen wollen, so kann die Sibylle ebensowohl im Begriff sein, das Buch zu schliessen als es herabzuholen. Die Thätigkeit des Lesens kann angesichts der Darstellung ebensowohl in der Vergangenheit als in der Zukunft liegen. Man kann sich eigentlich nur fragen, welcher Moment ethisch wertvoller und bedeutender ist, und da scheint allerdings wenig Grund vorhanden, Vasaris Auffassung preiszugeben, der doch überdies selbst ein Künstler war[2]). Es ist, ganz äusserlich angesehen, natürlicher, dass sie das Buch geöffnet zurücklegt, als dass sie es oben auf dem Pult geöffnet hat und nun herabnimmt, ohne auch nur hinzublicken. Und warum sollen wir nicht annehmen, dass sich die Libica satt gelesen habe und nun aufstehe, um sich in Gedanken mit dem Gelesenen weiter zu beschäftigen? Erfüllt von den ernsten Schicksalssprüchen, die sie sinnend überdenkt, hat sie die Augen von der Stelle abgewendet, wo sie soeben zu lesen aufgehört; mechanisch schiebt sie das offene Buch auf den gewohnten Platz zurück und lässt den Blick nach abwärts ins Leere gleiten.

Ob Michelangelo sich aber diese letzte Frage überhaupt gestellt, was mit dem Schicksalsbuch geschehen sei oder noch geschehen solle? Sein stoffliches Interesse wird vollständig erschöpft gewesen sein, nachdem er das künstlerische Problem in dieser wunderbaren Weise gelöst hatte[3]). Es kam ihm bei dieser Frau eben vor allem darauf an, den Ausdruck höchster Schönheit zu finden, der sich überhaupt für Menschenantlitz und -Gestalt erdenken liess. Historische Überlieferung, innere Begründung der äusseren Funktion, ja selbst die Namengebung dieser Sibylle mochten wenig für ihn bedeuten. Aber wie er sich Körperschönheit nur als Hülle einer schönen Seele vorzustellen vermochte, so suchte der Künstler in der Libica die organische Verbindung beider zu finden. Sie ist die Verkörperung edelster geistiger Kraft in vollkommener menschlicher Erscheinung. Und wie die Form hier vollendet erscheint, so erreichte er auch in der Farbengebung eine unvergleichlich schöne Harmonie, indem er diesen herrlichen Frauenkörper, den ein zarter Farbenaccord von blassgelb, rosa, violett umspielt, in einen tiefen, warmen Ton von gesättigtem Grün hineingebettet hat.

Auch zu einem der beiden Knaben[4]), der unter dem grün behangenen Pult der Sibylle in ziemlich gedrückter Lage hockt, hat sich in Oxford eine köst-

[1]) Henke a. a. O. p. 148 lässt die Frage unentschieden: Entweder also will sie es von der Wand herabnehmen, oder aber sie hat es auf dem Schosse vor sich gehabt und legt es nun weg.

[2]) Dabei ist allerdings kein Grund vorhanden, sich als frühere Thätigkeit der Sibylle das Schreiben statt des Lesens vorzustellen. Dazu fehlt jeglicher Apparat und jede Begründung aus der Thätigkeit der übrigen Sibyllen. Auch Ollivier p. 98 hat so empfunden: Combien tu as raison, ô divine inspirée, de fermer le gros livre que tu avais ouvert! N'es-tu pas un de ces doux maîtres qui, n'ayant rien appris, savent tout?

[3]) Professor E. Petersen wies mich darauf hin, dass sich Myron in seinem Diskobol die Darstellung ähnlicher Bewegungsmotive zur Aufgabe gemacht hat.

[4]) Anhang I n. 44. Br. 69. Fisher II Pl. 16. Robinson (p. 26 n. 23), der die Studien für das Julius-Denkmal auf demselben Blatte bespricht, hat die Beziehung zur Libica nicht erkannt; Mariette,

liche Rötelstudie erhalten, die uns vor allem die Sicherheit bewundern lässt, mit welcher Michelangelo seine Konzeptionen zu Papier brachte, ehe er sie ausführte. Es ist im Fresko eigentlich keine Linie der Zeichnung mehr verändert worden. Dieser Knabe, der unter dem linken Arm eine Schriftrolle trägt, weist mit dem erhobenen Zeigefinger der Rechten seinen verdrossenen Gefährten darauf hin, dass die Herrin zu lesen aufgehört hat und sich endlich anschickt aufzustehen. Das qualvolle Warten ist überstanden; sie können nun schlafen gehen oder zum Spiel zurückkehren[1]).

dem das Blatt einmal gehörte, glaubte sogar im Putto der Libica eine Vorstudie zum Moses erkennen zu dürfen.

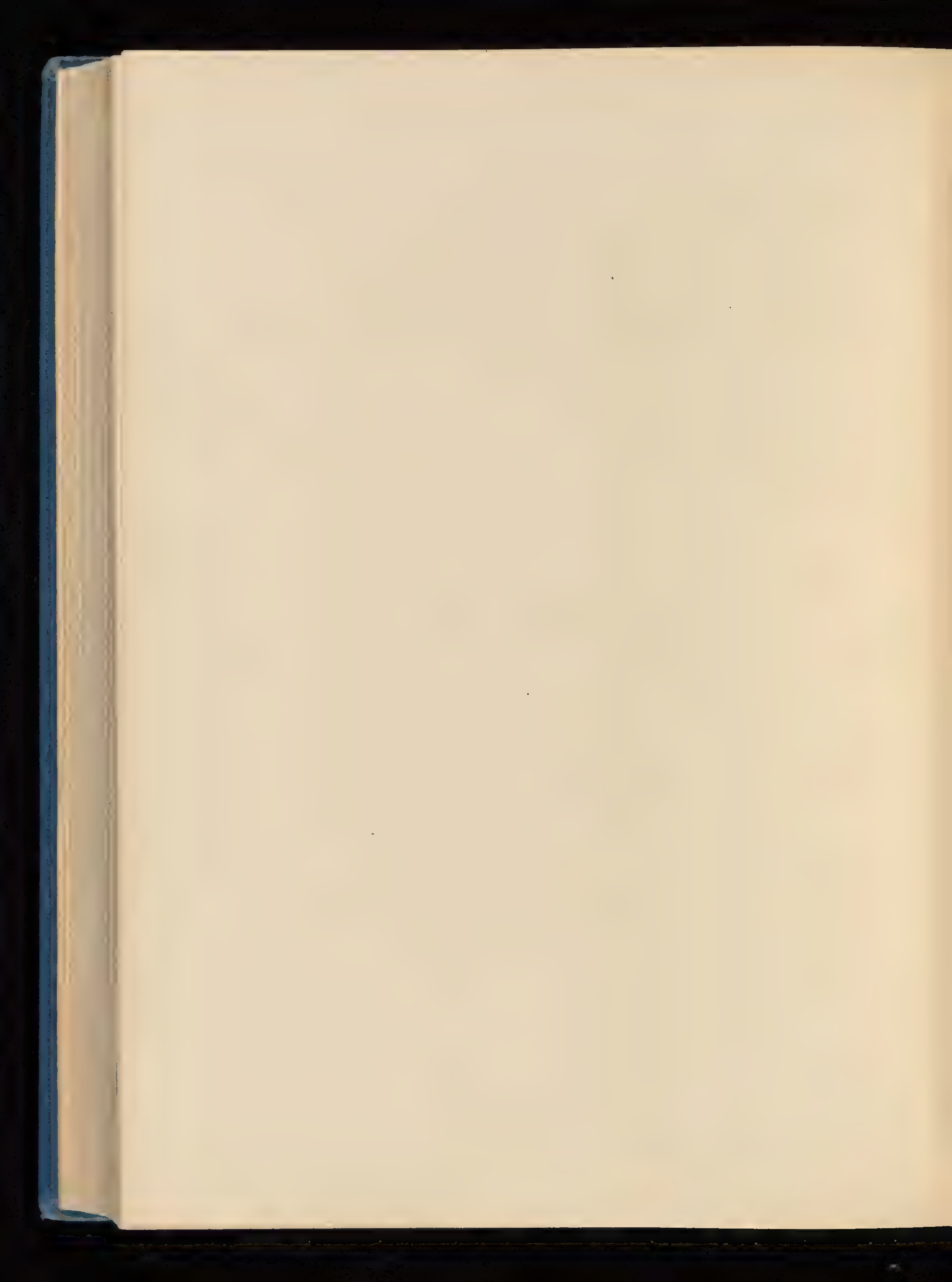
[1]) „Die je zwei Genien, die jeder Gestalt beigegeben sind, stellen nicht etwa die Quelle und Anregung der Inspiration vor, sondern Diener und Begleiter; sie sollen durch ihre Gegenwart die Gestalt heben, als eine Überirdische bezeichnen; durchgehends sind sie in Abhängigkeit von ihr geschildert.“ Diese Worte Burckhardts (Cicerone [achte Aufl.], II, 3 p. 775) gelten insonderheit für diese Putten.

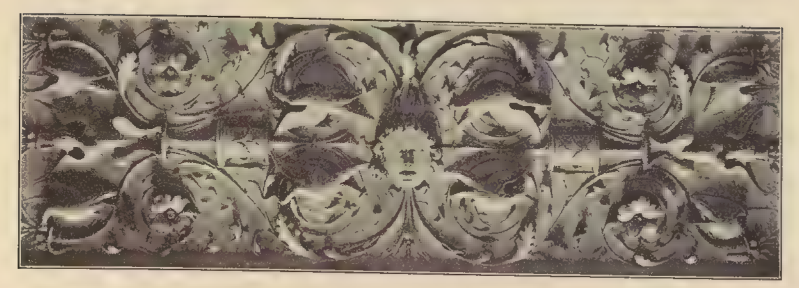


DIE GOLDENE ROSE PIUS II. IN SIENA
(wie sie einst am Sonntag Laetare
in der Sixtina geweiht wurde)

ABSCHNITT VIII

DIE VORFAHREN CHRISTI





ORNAMENTALES MOTIV AUS DER CAPPELLA CARAFA IN NEAPEL

KAPITEL I •• HISTORISCHE GRUNDLAGEN UND KÜNSTLERISCHE ÜBERLIEFERUNG

Der Stammbaum des Matthäus-Evangeliums, die Grundlage für Michelangelos Kompositionen

Der Stammbaum des Messias — liber generationis Jesu Christi — findet sich im Neuen Testament in zwei von einander unabhängigen Aufzeichnungen sowohl im Lukas- als auch im Matthäus-Evangelium[1]). Die Davidische Abstammung des Welterlösers väterlicherseits, welche Johannes und Markus nur gelegentlich andeuten, wird bei den anderen zwei Evangelisten mit Nachdruck betont, und um seine königliche Herkunft zu beweisen, wurde die Ahnentafel Christi aufgestellt. Ja, beide Geschlechtsregister gehen noch über David hinaus; das des Matthäus erstreckt sich bis auf Abraham, das des Lukas sogar bis auf Adam[2]).

Michelangelo hat seiner Darstellung der Vorfahren Christi den Stammbaum des Matthäus-Evangeliums zu Grunde gelegt[3]). Er hatte ja Schöpfungsgeschichte und Sündflut bis zum Dankopfer Noahs bereits in den Mittelbildern erzählt; der Name Abrahams bedeutet also für ihn die Fortsetzung seines grossen Kompendiums der Heilsgeschichte, wenn auch nicht mehr in Historienbildern, so doch in der Darstellung der vornehmsten Repräsentanten der einzelnen Epochen. Es ist nur seltsam, dass er auch hier Anfang und Ende den Mittelbildern parallel laufen liess, dass er seine Ahnenreihe nicht gleichsam als Fortsetzung der Noah-Geschichten an der Eingangswand begann und dann in chronologischer Zeitfolge bis zum Hochaltar fortsetzte, wo die Weissagungen auf den Messias festere Gestalt gewinnen, wo wir noch heute die Prototypen des Leidens und der Auferstehung Christi in Hamans Kreuzigung, der ehernen Schlange und dem Jonas-Bilde sehen. Er hat vielmehr die Reihe der Vorfahren Christi mit Abraham, Isaak, Jakob und Judas links in der Lünette über dem Hochaltar begonnen, mit Phares, Esron und Aram in der Lünette rechts daneben fortgesetzt und dann an den Langwänden in derselben Methode weitergeführt,

[1]) Vgl. den Artikel von H. von Soden unter Genealogies of Jesus in Matthew and Luke in der Encyclopaedia Biblica, London 1899, p. 1666—1669.

[2]) Matth. 1 v. 1—16. Lucas 3 v. 23—38.

[3]) Unter den Vorfahren Christi sind nicht die Ahnen der Maria zu verstehen, wie Henke (a. a. O. p. 153), Wölfflin (a. a. O. 271 Anm.) u. a. angenommen haben, sondern die Vorfahren des Joseph. Joseph und nicht Maria wird von Lucas (Kap. 1 v. 27, Kap. 2 v. 4) Davidischen Ursprunges genannt, beide Stammbäume endigen mit Joseph, wie denn bei den Juden auch nur das „genus patris" galt. Vgl. H. v. Soden a. a. O. 1668 n. 4.

nach welcher die älteren Meister die Märtyrer-Päpste angeordnet haben. Es folgt also auf Aminadab, links an der Evangelienseite neben der Altarwand, rechts gegenüber an der Epistelseite Naason, und so geht die historische Reihenfolge im Zickzack weiter, von der linken Wand zur rechten herüberspringend und an der Eingangswand der Kapelle mit Eleasar und Matthan, Jakob und Joseph schliessend, den letzten Vorfahren des Messias [1]).

Die Liste der Vorfahren Christi, wie sie Matthäus giebt, enthält dreimal vierzehn Namen: vierzehn von Abraham bis David, vierzehn von David bis Jechoniah, vierzehn von Jechoniah bis Jesus. Die erste Reihe von Abraham bis David und die zweite der Könige sind dem ersten Buch der Chronika entnommen [2]); für die dritte Reihe nach der babylonischen Gefangenschaft fehlen die Quellen im Alten Testament, wo überhaupt nur die Namen Salathiel und Zorobabel vorkommen [3]).

Michelangelo hat alle diese Namen — meist zu dreien, aber auch zu vieren, zu zweien und auch einen einzigen allein — auf die sechzehn grossen Tafeln geschrieben, welche er mitten über den Fensterbögen in den Lünetten aufstellte [4]). Aber sie haben seine Phantasie nur selten angeregt, schon weil die meisten ohne Klang und Inhalt waren. Ja, während bei dem Evangelisten nur männliche Namen als Träger des Geschlechtes erscheinen, hat Michelangelo in seinen Fresken der Darstellung der Frau entschieden den Vorzug vor der des Mannes gegeben.

Zeit und Dauer der Ausführung

Die Arbeit, sechzehn Wandlünetten über den Fenstern und acht Gewölbekappen mit zahllosen, meist überlebensgrossen Figuren zu füllen, war sicherlich keine geringe, und schon im Winter des Jahres 1511 begann der Meister die Kartons zu entwerfen, nachdem, wie er selber sagte, die Gemälde der Mitte fast vollendet waren [5]). Da aber die Freskomalerei nur in der guten Jahreszeit ausgeführt werden kann, wenn Mauerbewurf und Farbe schnell und sicher trocknen, so muss Michelangelo im Sommer und Herbst der Jahre 1511 und 1512 die Lünetten und Gewölbekappen ausgemalt haben. Er hat auch selbst eines der in Oxford erhaltenen Studienblätter für diese Arbeit mit dem 15. September

[1]) Allerdings ist eine Ausnahme zu verzeichnen. Auf Ezechia, Manasse und Amon in der vierten Lünette rechts an der Epistelseite sollten die nächsten jüdischen Könige, Josia, Jechonia und Sealthiel in der fünften Lünette links an der Evangelienseite folgen. Michelangelo aber hat diese Namen auf die Tafel der fünften Lünette rechts geschrieben und erst die nächsten Könige, Zorobabel, Abiud, Eliachim, auf die Tafel der fünften Lünette links. Den Grund für diese Abänderung siehe unten bei der Beschreibung der Ezechia-, Manasse- und Amon-Lünette.

[2]) Vgl. 1 Chr. 2 v. 1—14 und 3 v. 11 ff.

[3]) Vgl. H. v. Soden a. a. O. p. 1667 Anm. a—c.

[4]) Vier Namen kommen nur ein einziges Mal vor und zwar auf der heute zerstörten Lünette links über dem Hochaltar. Je einen Namen, Aminadab und Naason, liest man in den Lünetten rechts und links vom Hochaltar. Zwei Namen kommen fünfmal vor: in den zwei Lünetten über dem Eingang, in den Lünetten rechts und links daneben und in der dritten Lünette links vom Hochaltar. Auf den übrigen acht Tafeln liest man drei Namen. Siebenmal entsprechen diese drei Namen den drei Gruppen rechts und links in den Lünetten und in den Gewölbekappen darüber, und nach gleicher Methode ist Michelangelo am Eingang verfahren, wo in den vier Lünetten ohne die Stichkappen nur je zwei Namen stehen.

[5]) Milanesi, Lettere p. 427. Vgl. Wölfflin, Die Sixtinische Decke Michelangelos a. a. O. p. 272.

datiert[1]). Es waren ereignisvolle Jahre, und zu der Unsicherheit der äusseren Zustände, zu der Sorge um Heimat und Familie gesellte sich der Hass der Feinde und machte dem einsamen Manne das Leben zur Qual. Dazu drängte der Papst, und es drängte ihn selbst, die Fesseln des Herrendienstes abzuschütteln und als freier Mann in die Heimat zurückzukehren. Aber wie einst in Bologna, so musste er auch jetzt immer aufs neue die Heimkehr hinausschieben, und dabei umdüsterte sich mehr und mehr der politische Horizont. Florenz fiel den Medici in die Hände, die Seinigen sannen auf Flucht, und als sie blieben, wurden sie mit schwerer Geldstrafe belegt. Noch im Juli 1512 besuchte Alphons von Ferrara den Meister oben auf seinen Sixtina-Gerüsten, und die Bewunderung des kunstsinnigen Herzogs mag die Melancholie des körperlich und seelisch Erschöpften für Augenblicke wenigstens verscheucht haben. Aber die Grundstimmung blieb dieselbe; sie findet in den Gemälden der Gewölbekappen und Lünetten ihren stillen, ergreifenden Ausdruck. „Der starke Wind hat sich gelegt", schreibt Justi; „nach der übermenschlichen Anspannung im Ersinnen jener schaffenden, kämpfenden, ringenden Götter und Menschen senkt der Genius der Ruhe seine Schwingen, wir fühlen die Rückkehr zum Einfachen, zur menschlichen Mitte, ein Adagio von Abendstimmungen, bis zu Ermattung und Schlummer. Nach jenem Zwiegespräch mit den auf den Zinnen des Weltalls ragenden, an die Zeiten sich wendenden Geistern, die Herablassung zu den dunklen, namenlosen Niederen."[2]) Ja, die Note des Triumphs fehlt eigentlich ganz in diesem gewaltigsten Hymnus, der jemals die Gnadenführungen Gottes im alten Bunde verherrlicht hat. Dem strahlenden Aufgang der Sonne an einem wolkenlosen Himmel und ihrem sieghaften Lauf durch lichterfüllte Räume kann man Beginn und Fortgang dieses Werkes vergleichen. Aber auf das Ende senken sich früh die Nebel und düstere Abendschatten herab.

Künstlerische Tradition

Der Liber generationis Christi kommt in der Liturgie der Kirche an dem alten Feste Mariae Geburt, den 8. September, vor[3]). Stammbäume Christi im eigentlichsten Sinne, genau so gemalt wie das Kreuzigungsbild im Kapitelsaal von Santa Croce zu Florenz, begegnen uns häufig in der älteren Kunst[4]). Aber Michelangelo konnte hier nichts lernen. Er konnte wieder nur sich selbst und wieder nur das wohlvertraute Bibelwort befragen, das ihm so oft den rechten Weg gewiesen hatte. Die niedrigen, dreieckigen Gewölbekappen und die monotonen Lünetten mit den sie halb zerschneidenden Fensterbögen boten schon äusserlich wenig günstige Flächen dar für Kompositionen irgend welcher Art. Man merkt auch deutlich, dass Buonarroti selbst das Problem verwickelt und unerfreulich fand. Man spürt die Eile, die seinen Pinsel beflügelte; die Technik ist geringer, und darum sind diese Fresken heute so schlecht erhalten. Aber auch diese letzten Schöpfergedanken Michelangelos in der Sixtina tragen den Stempel seines Genius, und schon die Zeitgenossen haben ihren hohen Wert gewürdigt. „Unbeschreiblich", rühmt Vasari, „ist in diesen Figuren die Mannig-

[1]) Anhang I n. 61 A. Fisher, Facsimiles I, 6. Robinson, A critical account p. 31 n. 1.
[2]) Michelangelo p. 153.
[3]) Gütige Mitteilung des Herrn Prälaten Friedrich Schneider. Justi, Michelangelo p. 154, giebt irrig den Tag der Empfängnis, 8. Dezember, an.
[4]) Klaczko, Jules II p. 423 ff.

faltigkeit der Darstellung in den Gewändern, im Mienenspiel und in den seltsamen und wunderbaren Stellungen und Bewegungen. Alles ist aufs geistvollste erdacht, und alle Figuren sind kühn und kunstreich verkürzt — kurz, was man hier bewundert, ist im höchsten Grade rühmenswert und geradezu göttlich".[1])

Aber Vasaris Lobeserhebungen lassen unseren Hunger nach Erkenntnis ungestillt. Denn es ist der Kunst Michelangelos eigentümlich, dass sie Verstand und Gefühl nicht weniger fesselt als das Auge. Er trat erst dann an die Lösung der Formprobleme heran, wenn ihm die geistigen Zusammenhänge klar geworden waren. Denn nur im Dienst des Intellektes, so äusserte er sich selbst, kann es der Künstlerhand gelingen, vollendetes zu leisten[2]). Niemals aber ist Michelangelo in seiner Kunst so einsame Bahnen gewandelt wie in der Komposition der Vorfahren Christi. Niemand war ihm hier vorangegangen, niemand ist ihm hier gefolgt. Man wusste nicht einmal, woher er kam und wohin er ging. Hätte man einem der Meister, die vor ihm an den Wänden gemalt hatten, die Aufgabe gestellt, die Vorfahren Christi zu schildern, er würde das Thema aufgefasst haben wie die Papstmärtyrer und hätte die Stichkappen mit Medaillons geschmückt und in den Lünetten nach altem Herkommen würdige Männer mit Spruchbändern angebracht.

Eigenart der Auffassung Michelangelos

Michelangelo aber verschmähte es auch hier, die Aufgabe so einfach und äusserlich zu fassen, wie sie sich zunächst darbot. Und wie er die Bücher des Alten Testamentes befragte und sinnend seinen Geist in die Vergangenheit des jüdischen Volkes versenkte, da bildeten sich bei ihm allmählich bestimmte Vorstellungen über die Männer und Frauen aus, welche man die Vorfahren Christi nannte, und er fühlte auf einmal, wie tief sympathisch dies Geschlecht ihm selber war. „Die Armen und Niedrigen sind die wahre Familie Christi," hatte Savonarola gepredigt[3]), und auch das Leben Michelangelos ist ein Preis der Armut zu nennen wie das des heiligen Franz. „Ich habe Furcht vor dem eitlen Gepränge und all den äusseren Thorheiten", schrieb er seinem Neffen Lionardo[4]), als er längst ein reicher Mann geworden war, und die ärmliche

[1]) Ed. Milanesi VII, 185 (Frey 113 XXXIV): Che troppo lungo sarebbe a dichiarare le tante belle fantasie d'atti diferenti, dove tutta è la geonologia di padri, cominciando da' figliuoli di Noè per mostrare la generazione di Gesù Christo: nelle qual figure non si può dire la diversità delle cose, come panni, arie di teste, ed infinità di capricci, straordinari e nuovi, e bellissimamente considerati: dove non è cosa che con ingegno non sia messo in atto, e tutte le figure che vi sono, son di scorti bellissimi ed artifiziosi, ed ogni cosa che si ammira è lodatissima e divina.

[2]) . . . . et solo à quello arriva
La man, che ubidisce all'intelletto. Frey, Dichtungen 89 n. LXXXIII.

Darum ist die Erforschung des geistigen Gehaltes der Werke Michelangelos für das Verständnis seiner Kunst so absolut notwendig. Ollivier hat in Bezug auf diese Frage schon vor mehr als dreissig Jahren ein bedeutsames Wort gesprochen. „Aussi on ne comprend vraiment une oeuvre d'art que si après l'avoir admirée en homme du métier, puis en poëte, on la replace dans le milieu, où elle est éclose, et surtout si on s'initie à la vie morale de celui qui l'a produite. Créer, n'est-ce pas donner le plus intime de soi-même? Comment donc saisir le sens profond d'une création, si on ignore la passion ou l'idée, qui animait l'artiste au moment de l'effort créateur? Dès qu'on ne croit pas que la facture matérielle ait été la préoccupation exclusive des peintres ou des sculpteurs inspirés, il n'y a pas d'autre méthode qui puisse rendre leurs chefs-d'oeuvre intelligibles et parlants. (Une visite à la chapelle des Médicis, Paris 1872, p. 13.)

[3]) Klaczko, Jules II p. 425.

[4]) Milanesi, Lettere 249 n. CCXX.

Umgebung in seinem Hause am Macel de' Corvi konnte ihm sein Wort bestätigen. „Wer sich selber finden und seiner selbst froh werden will, der soll nicht vielerlei Zerstreuung suchen", warnte er ein andermal[1]). Dagegen hat er in seinen Dichtungen die nackte und verstossene Armut als gütig und fromm gerühmt[2]), und in den königlichen Ahnen des Welterlösers hat er — vielleicht der Worte Savonarolas eingedenk — die Armut des niedrigsten Volkes verherrlicht[3]). So sind die Vorfahren Christi schon des öfteren von den Biographen Michelangelos erklärt worden; der reiche ethische Gehalt dieser seltsamen Gruppen und Einzelfiguren ist damit allerdings noch lange nicht erschöpft.

[1]) Don. Giannotti, De' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio p. 33: Et ui ricordo, che à voler ritrouare e godere se medesimo, non è mestiero pigliare tante dilettationi et tante allegrezze: ma bisogna pensar alla morte.

[2]) Chome benignia e pia
Povertà nuda e sola
M' è nuova forza e dolce disciplina.

Frey, Dichtungen 223 Madrigal CXXVII. Vgl. Ollivier, Michelange p. 103 u. Anm.

[3]) Justi (Michelangelo p. 156) schreibt: Man gedenkt hier noch einmal jenes Wortes gegen den Papst, der den Goldschmuck vermisste: „Diese Leute waren selbst Arme." Das Wort scheint auf diese Ahnenbilder gemünzt.



DER STAMMBAUM CHRISTI NACH EINEM ITALIENISCHEN KUPFERSTICH DES XV. JAHRHUNDERTS



GEFANGENE AMAZONEN VON EINEM SARKOPHAG DES KAPITOLINISCHEN MUSEUMS ZU ROM

KAPITEL II • • DIE KOMPOSITIONEN IN DEN STICHKAPPEN

Schon äusserlich gliedert sich der letzte Akt des grossen historischen Dramas, das Michelangelo an die Decke der Sixtina geschrieben hat, in zwei getrennte Teile, in die Stichkappen am Gewölbe und die Lünetten an der Wand. Die Ausmalung der ersteren musste nach den Gesetzen der Freskomalerei bereits vollendet sein, ehe Michelangelo die Arbeit an den letzteren beginnen konnte. Aber trotz einzelner Besonderheiten kann man wohl sagen, dass ein einheitlicher Gedanke die meisten Kompositionen in Stichkappen und Lünetten beherrscht. Der Genius der Trauer hat seine dunklen Fittiche über alle ausgebreitet, und man meint, auf diesem elenden Volke, das so stumpf und thatenlos dasitzt und so müde auf der harten Erde lagert, laste der lähmende Gedanke eines unermesslichen und niemals wieder gut zu machenden nationalen Unglücks.

Stilentwicklung

Die Stilentwicklung, welche es bis dahin möglich machte, die Arbeit Michelangelos vom Anfang bis zum Ende zu verfolgen, ist zunächst an den Figuren in den Stichkappen nicht wahrzunehmen. Jedenfalls können diese Kompositionen nicht gleichzeitig mit den übrigen Gemälden der Wölbung entstanden sein, wenn der Meister erst im Winter 1511, als diese fast vollendet waren, die Herstellung der Kartons begann. Aber die Vereinfachung der Komposition und die Beschränkung der Figuren berechtigt vielleicht zu dem Schluss, dass Michelangelo auch hier im Osten begonnen und im Westen aufgehört hat[1]). Jedenfalls macht sich zwischen den gegenüberliegenden Gruppen ein gewisser Parallelismus geltend. Ganze Familien füllen noch die Gewölbekappen im Osten unweit des Einganges; in den zwei westlichsten Stichkappen aber nahe dem Hochaltar beherrscht eine greise Frauengestalt den ganzen Vordergrund.

Frühere Deutungsversuche

Es ist unmöglich, diese seltsamen Gruppen schattenhafter Existenzen im einzelnen zu verstehen, ehe man sich im allgemeinen über die Gedanken und Stimmungen klar geworden ist, welche ihr Schöpfer in ihnen zum Ausdruck bringen wollte. Der gar zu allgemeine Begriff des Harrens auf den Welterlöser[2]) reicht nicht aus, die hoffnungslose Unthätigkeit dieser Lebensmüden zu erklären, für welche das Schicksal keine Aufgaben mehr hat. Klaczko, welcher als einer der ersten die Bedeutung der Vorfahren Christi gewürdigt hat, bekennt offen, den gemeinsamen Grundgedanken dieser Darstellungen vergebens

[1]) So urteilt auch Wölfflin (a. a. O. p. 270), der mit Recht in den Gemälden der Zwickel und Lünetten „die flüchtige Manier der spätesten Deckenbilder“ erkennt.
[2]) W. Lübke, Kunsthistorische Studien p. 63.

gesucht zu haben[1]). Er vermutet in diesen Gruppen und Figuren aus dem Alltagsleben nichts anderes, als die Ausführung flüchtig in ein Skizzenbuch hingeworfener Studien, die Michelangelo gesammelt hatte, wie die Gelegenheit sich bot[2]). Viel früher hat schon Leibnitz die Gruppenbilder der Stichkappen und die Einzelfiguren der Lünetten zu charakterisieren versucht, indem er sagte: „Die Familien in den Stichkappen des Gewölbes sind auf der Reise, die in den Lünetten zu Hause"[3]). Henke hat sich diese Auffassung zuerst zu eigen gemacht: „Wenn man diese Bilder einzeln in Galerien anträfe," schreibt er von den Kompositionen in den Stichkappen, „würde man sie vielleicht auf das beliebte Thema ‚Ruhe auf der Flucht nach Ägypten' taufen." Auch Justis Auffassung ist keine wesentlich andere, wenn er sagt[4]): „Es sind Gruppen müder Pilger, die, nachdem sie eine lange Tagereise überstanden, unter einem Zelte in einer Höhle rasten. Pilgerschaft war ein wesentlicher Zug des althebräischen Lebens", fährt er fort. „Die Israeliten sind Fremdlinge und Gäste vor Jahve, dem das Land gehört. Die Ruhelosigkeit, das Fehlen der bleibenden Stätte ist also auch in diesen Ruhebildern ausgedrückt." Aber ist diese Deutung wirklich ganz und voll befriedigend? Verbindet man wirklich mit dem jüdischen Volke den Begriff eines unstet wandernden Nomadengeschlechtes? Und hatte Michelangelo irgend einen Grund, gerade diesen Zug im Volkscharakter Israels so nachdrücklich zu betonen? Warum dann aber diese müde Trauer, dieser Mangel an jeder Lebensäusserung, diese völlige Unthätigkeit der Männer wie der Frauen, die viel mehr eine erzwungene als eine freiwillige zu sein scheint? Und konnte die Wandermüdigkeit als Thema für den Schöpfer der Propheten und Sibyllen wirklich ein genügend tiefsinniger Vorwurf sein, um von ihm in den acht Gewölbekappen siebenmal variiert zu werden?

Bedeutung des Prophetentums für Israel

Wenn man nach der Bedeutung des Prophetentums für Israel fragt und insbesondere nach Wirken und Wollen jener auserwählten Männer, denen Michelangelos Schöpferhand in der Sixtina ein neues körperliches Dasein verliehen hat, so sieht man, dass sie einer nach dem anderen auftreten, die Sünden des Volkes zu strafen und die Gerechtigkeit zu predigen. Vor ihrem klaren Seherauge erscheint die dunkle, thränenreiche Zukunft der feindlichen Schwestern Samaria und Judaea, und ihre Warnungen und Tröstungen bewegen sich weissagend um den einen Gedanken der Gefangenschaft Israels in Babylon und seiner endlichen Erlösung. „Und ich fragte, wie lange noch, o Herr", heisst es bei Jesaias. „Bis dass die Städte verlassen sein werden ohne Einwohner und die Häuser ohne Leute und das Land wüste liegen wird"[5]). Jeremias aber, der Prophet des Unterganges, wird selbst als Gefangener nach Babel geführt. Er sieht Jerusalem als Steinhaufen, als Wohnung der Drachen und die Städte Judas als Einöde, wie er geweissagt hatte[6]). An Ezechiel aber ergeht

[1]) Jules II p. 429: On cherche en vain l'idée générale qui a présidé à la composition d'épisodes aussi hétéroclites.
[2]) „Feuilles arrachées par la main de Michel-Ange et transportées sur ce pan de mur au hasard, à la hâte . . ."
[3]) Henke a. a. O. p. 154.
[4]) Michelangelo p. 166.
[5]) Jesaias 6 v. 11. [6]) Jerem. 9 v. 11.

das Wort des Herrn: „Gehe hin zu den Gefangenen deines Volkes und predige ihnen“[1]); und ebenso erscheint Daniel als Tröster seines Volkes mitten unter den Gefangenen Judas und erhält die Weissagung, dass die Gassen und Mauern Jerusalems wieder erbaut werden sollen[2]). Und dieselbe trostreiche Verheissung, dass Jehovah das Gefängnis Judas und Jerusalems wenden werde, ergeht an Joel[3]) und an Zacharias. „Herr der Heerscharen“, fleht der Engel des Zacharias vor dem Thron des Höchsten, „wie lange willst du dich nicht erbarmen über Jerusalem und die Städte Judas, über welche du zornig gewesen bist diese siebenzig Jahre?“ Und der Herr antwortete dem Engel Worte des Trostes[4]).



Abb. 197 ALLEGORIE EINER UNTERWORFENEN PROVINZ IM HOF DES KONSERVATOREN-PALASTES ZU ROM

Von solchen Vorstellungen muss Michelangelos Phantasie noch erfüllt gewesen sein, als er wahrscheinlich bald nach der Vollendung des Jeremias an die Ausführung der Vorfahren Christi zunächst in den Gewölbekappen herantrat. Wenn sich ihm alle diese Propheten bald als Verkündiger einer schrecklichen Zukunft, bald als Tröster in traurigster Gegenwart darstellten, wie hätte er uns dann nicht auch das Volk vor allem in einer Situation vor Augen führen sollen, in welcher es der Predigt seiner Propheten am meisten bedurfte?

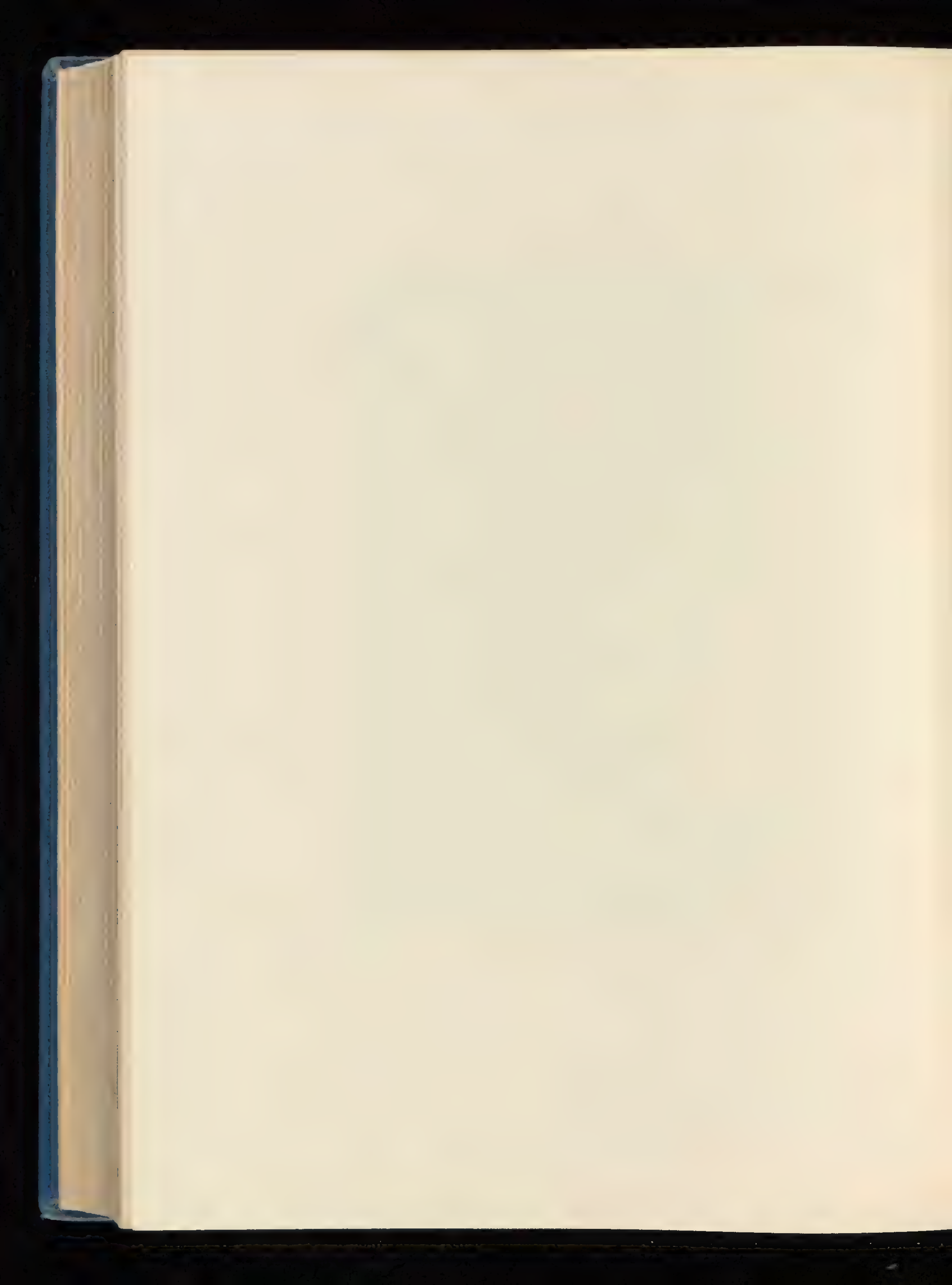
Allegorie einer unterjochten Provinz im Hof des Konservatorenpalastes zu Rom

Im Hof des Konservatorenpalastes unter der thronenden Roma sieht man ein Relief angebracht, welches eine auf der Erde sitzende Frau darstellt, die ihr gesenktes Haupt trauernd in die erhobene Linke gestützt hat [Abb. 197]. Das Relief, welches schon im Jahre 1549 im Giardino Cesi aufgestellt war, galt in Rom als Allegorie einer unterworfenen Provinz und führte den Namen „Dacia capta“[5]). Im Geist dieser Personifikation des gefangenen Daciens sind auch die Gruppen in den Gewölbekappen der Sixtina geschaffen. Man denke sich das Bild dieser gefangenen Frau unter die Vorfahren Christi versetzt, und man wird überrascht sein zu sehen, wie zwanglos sich das Marmorrelief in Auffassung und Stimmung in die Fresken einreiht. Nicht als ein wanderndes, unter Zelten lagerndes Volk hat Michelangelo in diesen Dreiecken die Vorfahren Christi charakterisieren wollen, sondern als die Gefangenen Zions. Er

[1]) Ezechiel 3 v. 11.
[2]) Daniel 9 v. 25.
[3]) Joel 3 v. 1.
[4]) Zacharias 1 v. 12 u. 13.
[5]) Vgl. Michaelis im Jahrbuch d. K. D. Arch. Inst. VII (1892) p. 84 und S. Reinach, L'album de Pierre Jacques, Paris 1902, p. III Pl. I.



DETAIL AUS DER JOSIAS-STICHKAPPE



schildert hier den hoffnungslosen Jammer einer Nation, deren Wohnungen vertilgt und deren Vesten abgebrochen wurden[1]), über welcher die Propheten in der Mission zu denken sind, die Jesaias sich setzte: den Elenden zu predigen, die zerbrochenen Herzen zu heilen, den Gefangenen Vergebung zu verkündigen und den Gebundenen Befreiung[2]).

Die Lamentationen des Jeremias haben Michelangelo inspiriert

Vor allem scheint sich Michelangelo aber an den Lamentationen des Jeremias inspiriert zu haben, die als wesentlicher Bestandteil der Liturgie der stillen Woche längst ein Eigentum des Volkes geworden waren, deren ergreifende Melodien jahrhundertelang in der Kapelle Sixtus IV. erklungen sind. Hier werden die Fürsten der Tochter Zion den Widdern verglichen, die keine Weide haben[3]). Das Volk aber klagt und sucht nach Brot; es wohnet unter den Heiden und findet keine Ruhe[4]). Der Herr hat Jerusalem mit der Finsternis seines Zorns überschüttet. Sie weinet bittere Thränen des Nachts, aber es ist niemand, der sie tröste[5]). Es liegen draussen auf der Erde die Ältesten der Tochter Zion und sind vor Verzweiflung verstummt[6]), die Töchter Jerusalems sind bleich und haben von Bitterkeit überwältigt ihre Häupter zur Erde geneigt. Denn ihr Erbteil ist den Heiden zugefallen und ihre Häuser den Fremden[7]). Die Augen des Propheten sind dunkel geworden vor Thränen, als er sah, wie die Kinder kein Brot hatten und Säuglinge und Unmündige auf den Gassen verschmachteten[8]): O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus![9])."

Die Josias-Gruppe Tafel XL, 1

Diese Klagen des gefangenen Propheten erhellen wie eine Fackel das Dunkel, das bis heute über Michelangelos Kompositionen in den Gewölbekappen lagerte, und in ihrem Lichte klärt sich alles auf, was bis dahin seltsam und unverständlich erscheinen musste. Man beginnt die Betrachtung wohl am besten mit der Josias-Gruppe zwischen Jesaias und Delphica. Sie ist am sorgfältigsten ausgeführt und am besten erhalten[10]). Man möchte schon deshalb meinen, sie sei zuerst von diesen Kompositionen ausgeführt worden. Auf der harten Erde liegt halb aufgerichtet im Vordergrunde die prächtige Gestalt eines blondbärtigen Mannes mit nackten Füssen, weissen Beinkleidern, gelbem Wams, einen grauen Mantel um den Leib geschlungen. Er hat die müden Augen geschlossen, wie

[1]) Lamentationes Jerem. 2 v. 2.
[2]) Jesaias 61 v. 1.
[3]) Lam. Jerem. 1 v. 6: Facti sunt principes eius velut arietes non invenientes pascua.
[4]) Lam. Jerem. 1 v. 11: Omnis populus gemens et quaerens panem. v. 3. Migravit Judas propter afflictionem et multitudinem servitutis: habitavit inter gentes nec invenit requiem.
[5]) Lam. Jerem. 1 v. 2: plorans ploravit in nocte, et lacrymae eius in maxillis eius.
[6]) Lam. Jerem. 2 v. 10 n. 21: Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion ... abiecerunt in terram capita sua virgines Jerusalem. 1 v. 4: virgines eius squalidae, et ipsa oppressa amaritudine.
[7]) Lam. Jerem. 5 v. 2: Hereditas nostra versa est ad alienos: domus nostrae ad extraneos.
[8]) Defecerunt prae lacrymis oculi mei, conturbata sunt viscera mea: effusum est in terra iecur meum super contritione filiae populi mei, cum deficeret parvulus et lacteus in plateis oppidi. Lam. Jerem. 2 v. 11.
[9]) Lam. Jerem. 1 v. 12.
[10]) Klaczko, Jules II p. 427: Je ne connais au monde de Sainte Famille ni de Repos en Égypte qui, pour la beauté du sentiment et des lignes, soit à la hauteur de ce groupe de Josias. Andrea del Sarto s'en est visiblement inspiré dans sa Madonna del Sacco.

die bleiche, ihm gegenübersitzende Frau im blauvioletten Kleide mit einem weissen Tuch um Kopf und Schultern. Sie hat sich vornüber gebeugt und einen kleinen nackten Knaben mit beiden Armen umschlungen. Sie schlafen, aber es kann kein langer und erquickender Schlummer sein, denn keines von ihnen hat eine wirklich bequeme Lage gefunden.

Die Zorobabel-Gruppe Tafel XL, 2

Auch gegenüber haben sich die Schatten der Nacht oder des Kerkers auf Eltern und Kind herabgesenkt. Der alte, bartlose Mann im Hintergrunde scheint schon zu schlafen. Sein einziges Kleidungsstück, ein roter Mantel, deckt seine Beine zu. Die Frau sitzt wachend daneben und starrt trüben Blickes in die leere Dunkelheit[1]). Das Kind ist zwischen ihren Knieen eingeschlafen. Wie es so unbeholfen daliegt, meint man, es sei vor Hunger und Erschöpfung umgefallen.

Die Ezechias-Gruppe Tafel XLI, 1

Genau denselben Zustand des Schlafens oder des wachen vor sich Hinbrütens — gente a cui si fa notte avanti sera[2]) — schildert das nächste Stichkappenpaar [Abb. 199]. In der Ezechias-Gruppe zwischen Jesaias und Cumaea hat sich eine Frau im Vordergrunde auf der Erde ausgestreckt. Ein weisses Hemd bedeckt ihren Busen, und über die Kniee hat sie einen weiten, grünen Mantel gebreitet. Hinter ihr wird der Kahlkopf eines schlafenden Greises sichtbar, an dessen langen, weissen Bart vorbei ein Knabe mit dem ausgestreckten Zeigefinger der Rechten auf irgend etwas hinweist[3]). Zwischen dem schlafenden Vater und der wachenden Mutter, die, Mund und Augen weit geöffnet, völlig geistesabwesend in das Dunkel starrt, steht er betrübt und dem Weinen nahe da.

Die Osias-Gruppe Tafel XLI, 2

In der Osias-Gruppe gegenüber erscheint der Accent des hoffnungslosesten Jammers noch gesteigert. Vielleicht hat Michelangelo sich über die Bedeutung dieser „Familienbilder“ niemals deutlicher ausgesprochen als hier. Die blasse Mutter ist erschöpft zusammengebrochen[4]) [Abb. 198]. Mit geschlossenen Augen sitzt sie da, vornübergebeugt, und hält in der gesenkten Linken einen runden Gegenstand, man meint ein braunes Brot. Hat sie nicht mehr die Kraft gehabt, es für sich und die Ihrigen zu brechen? Aber Hunger thut weh, und das nackte Knäblein benützt die Apathie der Mutter, um sich an ihre Brust zu drängen. Im Dämmern des Hintergrundes wird der Gatte mit einem anderen Knaben sichtbar. Finster und angsterfüllt blickt er um sich, als sähe er im Dunkel der Nacht das Schreckgespenst eines neuen Unglücks sich nahen[5]).

[1]) Die Farben der Gewänder sind hier sehr unbestimmt. Die Frau trägt ein grau-violettes Kleid und quer über der Schulter ein blassgelbes Tuch. Über ihren Knieen liegt ein gelber Mantel mit hellen Lichtern. Da es mir unmöglich war, irgend welche Maueransätze zu entdecken, möchte ich annehmen, dass diese wie auch die anderen Stichkappen an einem einzigen Tage ausgemalt worden ist. Diese Annahme wurde mir nachträglich durch Herrn G. Cingolani bestätigt.

[2]) Petrarca, Rime.

[3]) Dass das Kind den Alten am Bart zupfe, wie Justi u. a. behauptet haben, trifft nicht zu; es würde auch der Stimmung vollständig widersprechen.

[4]) Auf die eingefallenen Wangen dieser Frau macht auch Justi aufmerksam. (Michelangelo p. 167.)

[5]) Das Fresko hat durch tausendfache Risse sehr gelitten. Die Frau trägt ein hellgelbes Gewand mit rosa Schatten. Der Mantel auf ihren Knieen schimmert grünlich. Kopfbedeckung und Kapuze auf dem Rücken sind weiss. Der Mann trägt ein grünes Wams, unter dem ein roter Ärmel sichtbar wird. Der halb herabgesunkene Mantel ist graugrün.

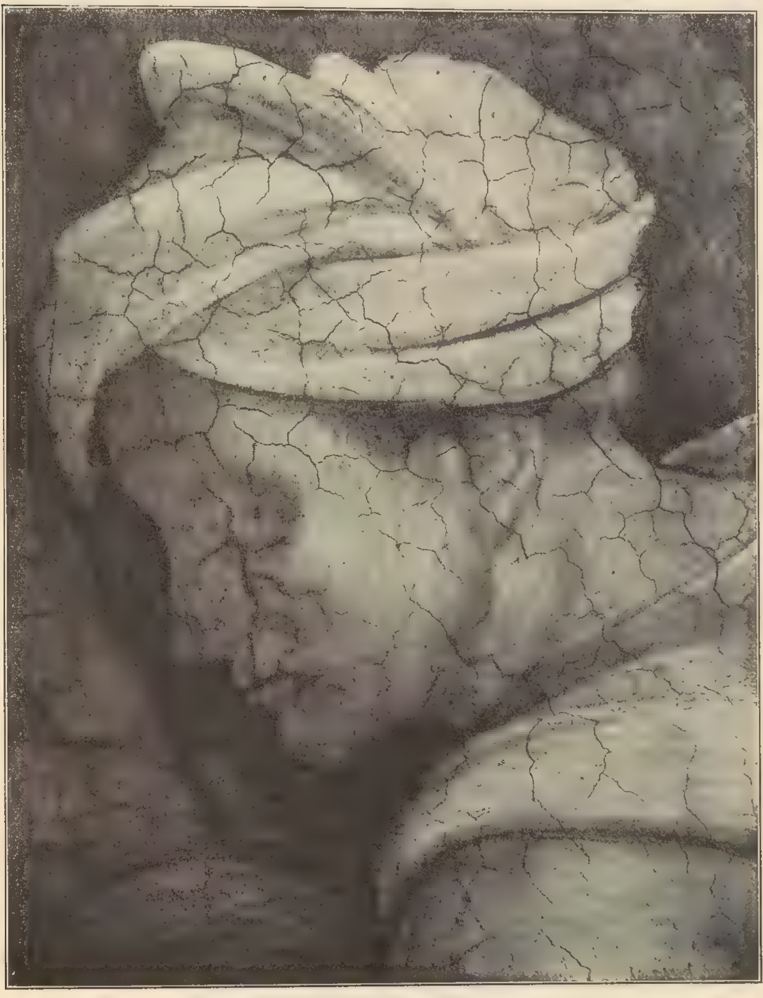


Abb. 198 KOPF DER SCHLUMMERNDEN FRAU IN DER OSIAS-GRUPPE

Die Asa-Gruppe
Tafel XLII, 1

Die letzten vier Dreiecksfelder sind niedriger als die ersten, die Grösse der Stierschädel ist etwa verdoppelt und die Einfassung mit dem Muschel- und Eichelornament ist weniger sorgfältig ausgeführt als früher. Entwurf und Einfassung dieser Felder gehören eben der zweiten Arbeitsperiode an, als alle Verhältnisse sich vergrösserten. In der Asa-Gruppe zwischen Daniel und Cumaea

sitzt ein müdes Weib auf einem Zeugbündel da[1]). Schattenhaft werden hinter ihr der Kopf eines Mannes und ein kleiner Knabe sichtbar, beide nur ganz flüchtig auf die Mauerfläche hingeworfen[2]). Der Oberkörper der Frau beugt sich über das erhobene rechte Knie, über welches der rechte Arm schlaff herniederhängt, während die linke Hand noch mechanisch den Spinnrocken hält[3]). Sie ist eingeschlafen, und Mann und Kind wagen es nicht, diesen kurzen Zustand der Selbstvergessenheit zu stören.

Die Roboam-Gruppe Tafel XLII, 2

Gegenüber erscheint die Frau der Roboam-Gruppe in ähnlicher Stellung. Sie sitzt auf einem Stein am Boden und hat ihr Kind zwischen die Kniee genommen. Den Kahlkopf eines schlafenden Alten erkennt man nur mühsam im Dunkeln hinter ihrem Rücken. Die Ärmel ihres grünen Kleides sind bis über den Ellbogen umgeschlagen, wie es Frauen aus dem Volke thun, ehe sie die Arbeit beginnen[4]). Ein üppiger Flechtenkranz mit einem phantastischen Abschluss nach oben legt sich in Schlangenwindungen um ihre Stirn; einen schmalen Reifen erkennt man auch am Handgelenk der erhobenen Linken. Ein Armband? Eine Fessel? Den rechten Arm hat die Mutter ihrem Kleinen um die Schulter gelegt, der zwischen ihren Knieen so wohl geborgen erscheint, aber gar nicht fröhlich ist und mit aufgeworfenen Lippen finster zu Boden blickt. In den Mienen des Kindes spiegelt sich eben nur die Stimmung der Mutter wieder, welche, vielleicht die Tröstung des Schlafes erwartend, den Kopf in die Linke gestützt, thatenlos dasitzt.

Die Jesse-Gruppe Tafel XLIII, 1

Dasselbe Motiv, welches hier im Profil erscheint, hat Michelangelo in der Jesse-Gruppe zwischen Daniel und Libica en face wiederholt. Es ist das Jeremias-Motiv im umgekehrten Sinne, aus dem sich dann weiter der Pensieroso der Medici-Kapelle entwickelt hat. Auch hier wieder behauptet die Frau den ganzen Vordergrund. Gatte und Kind sind flüchtig im Dunkeln hinter ihr skizziert worden; man kann nicht einmal sagen, ob sie wachen oder schlafen. Die Zeichnung ist hier in dem grandiosen Stil der letzten Arbeitsperiode flüchtig und fast ohne Pentimenti in den feuchten Mauerbewurf eingeritzt worden, und auch die Farben — das zarte Grün des Kleides wie der blauviolette Mantel über den Knieen — wirken besonders harmonisch. Regungslos mit übereinander geschlagenen Beinen sitzt das junge Weib am Boden. Das Haupt hat sie leicht auf die Linke gestützt, die Rechte hängt müssig in ihrem Schoss. Die weit geöffneten Augen starren geradeaus in endlose Ferne, und der Mund ist fest geschlossen. Welche Empfindungen sie bewegen, können wir nur ahnend nachempfinden, denn in ihren Zügen ist jeder Affekt erstorben. Ist es der Schmerz, der sie so versteinert hat? Ist sie als Allegorie heroischer Hoffnungslosigkeit gedacht?[5])

[1]) P. Mantz (a. a. O. p. 151) bewunderte diese Figur am meisten von allen Kompositionen in den Gewölbekappen: Admirable figure féminine, une merveille d'expression, un véritable chant de douleur!

[2]) Eine Rötelzeichnung in der Casa Buonarroti (Anhang I, n. 50) möchte ich auf den Kopf des schlafenden Mannes beziehen. Vgl. Abb. 202.

[3]) Das Kleid der Frau ist dunkelrot, an den Ärmeln grün gesäumt. Der Arm erscheint oben fleischfarben, unten grün wie das ausgestreckte Bein.

[4]) Die Farbe des Mantels ist ein unbestimmtes Rotblau. Der Überschlag über den Hüften ist rosa.

[5]) „Colonne de douleur", sagt E. Ollivier, Michelangelo p. 104.

Die Salmon-Gruppe Tafel XLIII, 2

Etwas weniger trostlos ist die Stimmung in der letzten, der Salmon-Gruppe. Hier begegnen wir zum ersten und einzigen Mal in den Darstellungen der Gewölbekappen einer Handlung. Sonst sitzen oder liegen Männer, Frauen und Kinder unthätig und müde in hoffnungsloser Traurigkeit da oder sind vor Kummer und Erschöpfung eingeschlafen. Hier geschieht etwas; allerdings etwas sehr sonderbares, alltägliches. Eine junge Frau mit einem anmutigen zarten Gesicht ist eben mit einer riesigen Schere beschäftigt, ein Kopf- oder Ärmelloch in ein grosses, gelbes Stück Tuch zu schneiden, das sie über ihre Kniee ausgebreitet hat [Abb. 201]. Ihr nacktes, ernsthaftes Kindchen hat das Zeug mit angefasst, und über ihm wird noch der Kopf des Vaters sichtbar mit einer runden blassvioletten Mütze[1]). Wenn Michelangelo, der Eintönigkeit der schlafenden oder starr vor sich hinbrütenden Männer und Frauen müde, hier nur ein Genrebild freundlicheren Inhaltes schaffen wollte, so begreift man nicht, warum er auch jetzt jede harmlose Fröhlichkeit verbannt hat. Verdankt er aber — wie wahrscheinlicher — seine Inspiration auch jetzt wieder dem Alten Testament, so kann man wohl an die härenen Gewänder denken, welche die Juden in der babylonischen Gefangenschaft als Zeichen der Trauer anlegten[2]). Ein solches Kleid würde dann die blasse Frau eben auf primitivste Art für den Gatten herrichten.

Die Einheitlichkeit des Gedankens in allen acht Stichkappenbildern

Als Bilder dumpfer Trauer hat schon Springer die Kompositionen der Stichkappen aufgefasst[3]), während Henke[4]) vor allem den Ausdruck der Ermüdung, das Verlangen nach Ruhe betonte. Er sah hier Bilder, die dem Künstler Gelegenheit gaben, die Glieder des Körpers in fast völliger Erschlaffung, beinahe wie im Tode darzustellen. Justi suchte diese Müdigkeit am Abend durch lange Wanderschaft am Tage zu erklären[5]): „Michelangelo“, schreibt er, „wählte Scenen der Rast nach einem Reisetag.“ Darin also einigen sich jedenfalls alle Erklärer, dass der Meister, unabhängig von den Namen der Vorfahren Christi, die er auf die Tafeln in den Lünetten schrieb, einen einheitlichen Gedanken in diesen acht Gruppenbildern zum Ausdruck bringen wollte. Trauer nannten ihn die einen, Müdigkeit die anderen, Stimmungen also, wie sie beide bei Gefangenen natürlich erscheinen. Hier ist ja der Schlaf der einzige Trost in der einförmigen, endlosen Trauer des Daseins. Hat nicht Michelangelo selbst in einem herrlichen Hymnus die Nacht als Schatten des Todes besungen und sie als echte und freundlichste Trösterin aller bekümmerten Herzen gepriesen? „Du endest der Gedanken Streit“, so rühmt er den milden Genius des Schlafes, „du trocknest die Thränen, machst unser krankes Fleisch gesund und führst uns aus dem Jammer des Lebens im Traume empor zu seligen Höhen“[6]). Und für die Gedanken, welche der Dichter hier in vollendete Form gefasst hat,

[1]) Auf dem Stich des Adam Ghisi (Nr. 35 in der Reihe) erscheint noch ein zweites Kind rechts hinter der Mutter neben dem Vater, von welchem im Fresko keine Spur zu finden ist. Eine Zeichnung nach dieser Gruppe, bezeichnet 14 Januarij 1518, bewahrt die Pinakothek zu Cremona.

[2]) Lam. Jerem. 2 v. 10: consperserunt cinere capita sua, accincti sunt ciliciis.

[3]) Raffael und Michelangelo I, 189.

[4]) Die Gemälde von Michelangelo am Rande der Decke in der Sixtinischen Kapelle zu Rom a. a. O. p. 154.

[5]) Michelangelo 165.

[6]) Frey, Dichtungen p. 82. Guasti, Rime p. 205.

fand auch der Künstler einen unvergleichlich schönen Ausdruck. Jene echt griechische Empfindung für das Massvoll-Schöne, die allen seinen Jugendwerken eigen ist, liess ihn auch jetzt die Darstellung leidenschaftlichen Schmerzes unverträglich finden mit der Würde der hohen Kunst, welcher er diente. Und so stimmte er die thränenreichen Klagen des Propheten zu milder Trauer herab, und die Nacht wurde ihm zum Schleier, mit welchem er mitleidig seine tiefsinnigen Allegorien der Gefangenen Jerusalems bedeckte, dieser Vorfahren Christi, die dem Welterlöser entgegenharren, von welchem Apostelmund verkündigen sollte: „Er hat die Gefangenschaft gefangen geführt."



Abb. 199 DETAIL AUS DER EZECHIAS-GRUPPE



ORNAMENTALE EINFASSUNG DER LÜNETTEN UND BOGENZWICKEL MICHELANGELOS

KAPITEL III ❧❧ DIE KOMPOSITIONEN IN DEN LÜNETTEN DER EINGANGSWAND ❧ ❧ ❧ ❧

Daraus, dass auf den Blättern im Oxforder Skizzenbuch Kompositionen für die Lünetten unweit des Altars zusammen mit Jonas und dem Ordner des Chaos vorkommen, glaubte man schliessen zu dürfen, Michelangelo habe die Ausführung der Lünetten an der Altarwand im Westen begonnen und nach Osten weitergeführt[1]). Nun sagt aber Michelangelo selbst, er habe die Kartons für Stichkappen und Lünetten schon im Winter 1511 begonnen, als die Ausmalung der Mittelwölbung noch nicht einmal ganz vollendet war. Allein auf die Kartons, nicht aber auf ihre Ausführung, können also die Oxforder Skizzen bezogen werden, wenn man sie überhaupt chronologisch verwerten darf.

Ausführung der Lünettenbilder am Eingang beginnend

Nun bedeutet es überhaupt wenig zu wissen, wo Michelangelo diesen letzten Teil der Arbeit begann und endigte. Denn von einer Stilentwicklung kann in den Lünettenbildern ebensowenig die Rede sein wie in den Stichkappen. Trotz der flüchtigen Ausführung, trotz der schlechten Erhaltung zeigt sich der Meister in allen diesen Kompositionen auf der gleichen Höhe, über die hinaus es für ihn selbst kein Ziel mehr geben konnte. Aber es muss doch wünschenswert erscheinen, auch diese Bilder in der Zeitfolge zu betrachten, in welcher sie entstanden sind, und an äusseren Merkmalen, diese Bestimmungen zu finden, fehlt es nicht. Die grünen Voluten, welche in den Lünetten die Ahnentafeln stützen, fehlen nach Ezechiel und Cumaea[2]), und gleichzeitig werden die Tafeln selbst schmäler und zierlicher[3]). Alle dekorativen Elemente entwerteten sich eben vor Michelangelo im weiteren Verlauf seiner Arbeit, die wir uns auch diesmal von Osten nach Westen ausgeführt denken müssen. Vor allem aber ist es bezeichnend für den Anfang an der Eingangswand, wie sich hier die Figuren noch drängen. Augenscheinlich ist es ursprünglich des Künstlers Absicht gewesen, in jeder Lünettenhälfte eine ganze Familie — Vater, Mutter und Kind — unterzubringen, und diese hat er eben in den zwei Lünetten über dem Eingange viermal durchgeführt. Dann sah er, wie eng sich die Figuren aneinander drängten und wie durch dieses Aufeinanderhocken die Ruhe und Übersichtlichkeit der Kompositionen verloren ging, und so stellte er schon in den ersten Lünetten der Langwände das neue Prinzip auf, Vater

[1]) Justi, Michelangelo p. 158.

[2]) Wölfflin machte schon im Repert. XIII (1890) p. 271 Anm. 11 diese Bemerkung und zog daraus gleichfalls den Schluss, dass Michelangelo im Osten begonnen und im Westen aufgehört habe.

[3]) Man vergleiche hier vor allem die Form der Voluten am oberen Rande der Tafel und die Frauenköpfe, die anfangs ohne, später mit Hals auf den Rand der Tafeln aufgesetzt werden.

und Mutter zu trennen, indem er ihnen rechts und links vom Fensterbogen die ganze Fläche einräumte, so dass von jetzt an nur eine Familie in einer Lünette Platz fand. Ja, die immer stärker auftretende Tendenz, die Figuren zu beschränken, liess ihn auch die Anzahl der Kinder mehr und mehr vermindern. In den zwei letzten Lünetten neben der Altarwand fehlen die Kinder ganz. Figurenreicher werden die Kompositionen erst wieder an der Altarwand. Dies war die vornehmste Wandfläche der ganzen Kapelle; hier regten die grossen Namen Abraham, Isaak, Jakob und Judas Michelangelos Phantasie so mächtig an, dass er einzelnen der Figuren sogar einen historischen Charakter zu geben versuchte.

Künstlerischer Wert der Lünettenbilder

Wie unter Sixtus IV. diese Lünetten verziert waren, wissen wir nicht. Vielleicht sah man dort, wo Michelangelo die Ahnentafeln aufgestellt hat, ursprünglich ein Rovere-Wappen und rechts und links davon Töpfe oder Vasen mit Blumen in der Art, wie sie Melozzo- und Ghirlandajo-Gehilfen in der Bibliothek des Rovere-Papstes gemalt hatten. Für figürliche Darstellungen waren die Raumverhältnisse die denkbar ungünstigsten, und bei der strengen Beschränkung des Bildes durch den Rahmen hätte eine Galerie sitzender Einzelfiguren leicht so monoton ausfallen können wie unten die Päpste in ihren Nischen. Aber äussere Schwierigkeiten regen nur die Kraft des Genius an, und was andere als unerträglichen Zwang empfunden hätten, wurde für Buonarroti willkommenste Gelegenheit, alles zu geben, was er hatte, alles zu zeigen, was er vermochte. Die schwindelnde Höhe und der ruinenhafte Zustand dieser Fresken erschweren heute die gerechte Würdigung. Aber wer einmal diese mächtigen, überlebensgrossen Gestalten in der Nähe betrachten konnte, dem öffnet sich eine neue Welt erhabenster Schönheit. Man kann wohl sagen, dass der Meister nirgends so wie in diesen flüchtig auf die Mauerfläche hingeworfenen Gruppen und Figuren bewiesen hat, dass er den menschlichen Körper in allen seinen Bewegungen beherrschte wie ein Meister der Tonkunst sein Instrument. Welch eine ungeheure Mannigfaltigkeit schönster Motive, welch eine Fülle des Ausdrucks in diesem Kosmos von Situationen und Stimmungen, die alle derselbe enge, architektonische Rahmen umschliesst! Und doch gab auch hier der Meister nur sich selbst. In diesen Bildern aus dem Alltagsleben, wie er sie täglich vor Augen hatte, in dieser einzigartigen Verherrlichung des Volkes und seiner sorgenvollen Armut fand er mehr Gelegenheit, persönlichen Empfindungen nachzuhängen als in den grossen Historienbildern oder in den Titanengestalten der Propheten und Sibyllen. Eingedenk der Mahnungen Savonarolas, der in seinen Predigten die Einfachheit der ersten Christen zur Nachahmung empfohlen hatte, schilderte er die Vorfahren des Herrn als Söhne des Elends. Und wie er bestrebt war, den äusseren Glanz durch innere Wahrhaftigkeit zu ersetzen, fand er sich diesen Leuten wahlverwandt, und zeichnete er ihren Seelenzustand nicht anders, als wie er den eigenen in den Briefen jener Monate beschrieben hat: „Lebt in Frieden," ermahnte er den Vater in einem Schreiben vom Oktober 1512, „und wenn Ihr die Ehren des Landes nicht haben könnt wie die anderen Bürger, so lasst Euch genügen am täglichen Brod, lebt gut mit Christus und so arm wie ich." Dieselbe milde Trauer, welche damals die Seele des müden Prometheus umdüsterte, ruht wie ein

Schatten über allen diesen Gestalten. Sie sind wie seine Brüder und Schwestern, die, wie er selbst, am Leben leiden; sie verkörpern dieselben Gedanken und Stimmungen wie die Gefangenen Zions, die er eben in den Gewölbekappen vollendet hatte.

Schon in der Madonna an der Treppe — einem Werke frühester Jugend — hat Michelangelo seine höchst eigentümliche Auffassung in der Darstellung heiliger Geschichten und Persönlichkeiten offenbart. Und wie er hier die Himmelskönigin entthronte und als arme Frau, auf einem Steinblock an der Strasse sitzend, schilderte, so entäusserte er auch die Vorfahren Christi allen Glanzes ihrer Geburt[1]). Man meint, Buonarroti habe hier Geschlechter schildern wollen, die sich durch Mühsal und Entbehrung zur Vollkommenheit heranläuterten, geistige Vorfahren der stillen Demut des Welterlösers und Vorbilder seines eigenen, im Dunkel der Armut und Knechtschaft verborgenen Erdenwandels. So erscheinen die Menschen in den Lünetten auch äusserlich in denselben Verhältnissen wie in den Stichkappen. Aber während dort oben, wo wir ein gefangenes Volk auf den Gassen unthätig die verlorene Freiheit betrauern sehen, individuelle Züge überhaupt fehlen, wechselt hier unten in den Lünetten Thätigkeit und Ruhe. In den Stichkappen erscheinen Männer, Frauen und Kinder heimatlos im Freien gelagert; die Lünetten-Darstellungen führen uns in das Innere der Häuser, in den Schoss der Familien.

* * *

Jakob-Joseph-Lünette links Tafel XLIV

Vier ganze Familien also sind in den zwei Lünetten über dem Eingang untergebracht worden. In der Schilderung dieser beiden Paare waltet ein vielleicht unbeabsichtigter Parallelismus. Beide Male nämlich erscheint lebendige Aktion auf der einen Seite im Gegensatz zu der völligen Passivität hoffnungslosen Vorsichhinbrütens gegenüber. In der Jakob- und Joseph-Lünette, rechts über dem Eingang, sitzt im Vordergrunde links ein weissbärtiger Alter mit hoher, runzeliger Stirn, buschigen Augenbrauen und hochgeröteter Gesichtsfarbe. Fest in einen weiten, gelben Mantel eingehüllt, kauert er vornübergebeugt auf einem Steinblock, den grimmigen Blick der grossen rollenden Augen scharf auf einen bestimmten Punkt zur Seite gerichtet[2]). Seltsamerweise repräsentiert nun dieser missmutige Alte ganz denselben Typus wie der h. Joseph in der Doni-Madonna zu Florenz, und den Gatten Mariä hat Michelangelo auch wohl in diesem Bilde charakterisieren wollen. Der Name Joseph musste bei dem Meister sofort gewisse Vorstellungen wecken, denn so alt und unwirsch wie hier erscheint der Vater des Christkindes ja auch in allen heiligen Familien der älteren Florentiner Kunst; hier wie dort trägt er auch regelmässig ein blaues Gewand und einen gelben Mantel. Die sehr viel jüngere Frau mit dem schmalen, blassen Gesicht ist also Maria; der nackte Knabe, welcher, irgend etwas im

[1]) Auch die Madonna der Medici-Kapelle gehört nicht nur in der Kompositionsweise, sondern auch in der Auffassung in den Kreis der Vorfahren Christi.

[2]) „A quelque endroit de la chapelle que l'on soit placé, on est poursuivi par cette image effarée de la détresse morale“, schreibt Ollivier, Michelange p. 110.

Arme tragend, von links her auf die Mutter zuschreitet, ist das Jesuskind. Auf eine besondere Charakteristik dieser beiden musste Michelangelo schon deshalb verzichten, weil in der Lünette kaum noch Platz war für die einfachen Silhouetten von Mutter und Kind. Die schweren Augenlider Mariä sind gesenkt; ein Zug des tiefsten Schmerzes liegt um ihren Mund. Das ist die Stimmung der Madonna an der Treppe und der Seherin des Bargello.

Jakob-Joseph-Lünette rechts Tafel XLIV

Man möchte sagen, dass in der Gruppe gegenüber das Thema der heiligen Familie variiert worden ist. Nur nimmt hier die Mutter den Vordergrund ein, und Vater und Kind erscheinen dahinter wie Schatten an der Wand. Ein grösserer Knabe — man könnte ihn den Giovannino nennen — hat sich zu den dreien gesellt. Rittlings auf dem linken Knie der Mutter hockend, nimmt er mit erhobenen Händen einen ovalen Gegenstand in Empfang, den ihm sein Spielgefährte eben herablangt[1]). Der Vater schaut den beiden zu, aber die Mutter hat sich abgewandt und blickt, wie der greise Joseph gegenüber, mit grossen, suchenden Augen aus dem Bilde heraus. Wem käme hier nicht das Tondo der Royal Academy in London in den Sinn, wo Michelangelo ein ähnlich genrehaftes Motiv benutzt hat, wo der Gedankenernst der Mutter ebenso seltsam mit dem harmlosen Frohsinn der Kinder kontrastiert?

Wenn Michelangelo bei diesen Schilderungen aus dem intimen Familienleben, mit denen er die Lünetten über den Fensterbögen gefüllt hat, seine eigenen Kindheitserinnerungen befragen wollte, so wussten sie ihm wenig zu erzählen. Er hatte die Mutterliebe kaum gekannt, und der gutmütige, schwache Vater, der die künstlerische Veranlagung des Sohnes gewaltsam zu unterdrücken versuchte, konnte sie ihm schwerlich ersetzen. Er hatte ja auch selbst keine Familie gegründet, und so wusste er nichts von den heimlichen Freuden des Gatten und Vaters. Aber wenn wir noch den Mann und Greis in grenzenloser Sehnsucht die Arme nach einem menschlichen Wesen ausstrecken sehen, das Liebe verstehen und erwidern konnte, wenn wir die schwermütigen Klagen des Einsamen lesen, dem niemand des Lebens dunkle Lasten tragen half, dann begreifen wir, was Michelangelo als Kind gelitten und entbehrt haben mag. Er hatte ja nichts von dem erfahren und erlebt, was er sich hier zu schildern anschickte, er hatte ja immer nur aus der Ferne zugeschaut, wenn andere glücklich waren. Darum klingt auch der Ton der Freude so gedämpft in diesen Bildern, darum mischt sich in die Schilderung der zartesten Affekte soviel Weh und Bitterkeit. Wir meinen, als der Meister diese Situationen schuf, als seine Gedanken sich an diesem Feuer heiligster Empfindungen erwärmten, da habe er sich namenlos gesehnt nach jenem Friedenshafen häuslichen Glückes, den er nie betreten sollte.

„Sieh, was die Liebe vermag", hatte einst Savonarola gepredigt[2]). „Nimm das Beispiel von Mutter und Kind. Wer hat dies Mädchen gelehrt, das noch

[1]) In allen Stichen ist dieser ovale Gegenstand, dessen Bedeutung auch aus nächster Nähe nicht festzustellen ist, fälschlich als Trinkkanne dargestellt, welche der stehende Knabe eben an seinen Mund setzen soll. Darnach sind dann auch die bisherigen Erklärungen zu berichtigen.

[2]) Adventspredigten 1493. Vgl. Villari und Casanova, Scelta di prediche. Firenze 1898, p. 34. Auch Dante hat in der Divina Commedia die Mutterliebe in den zartesten Gleichnissen besungen. Vgl. Purg. 30 v. 44 und Parad. 1 v. 102, 22 v. 2 und 23 v. 120.



Abb. 201 DETAIL AUS DER SALMON-GRUPPE

keine Kinder hatte, für ihren Sohn zu sorgen? Die Liebe! Sieh, wie viel Mühsal sie erträgt Tag und Nacht, es zu ernähren, und alles erscheint ihr noch gering. Was ist die Ursache? Die Liebe! Wie viele Verschen, wie viele Liebkosungen, wie viele süsse Worte richtet sie an ihr Söhnchen! Wer hat es sie gelehrt? Die Liebe!" Und wie der düstere Mönch von San Marco begeisterte Worte fand, die Mutterliebe zu preisen, wie er vor allem das Verhältnis des Jesuskindes zu seiner Mutter innerlich erfasst und dargestellt hatte wie niemand vor ihm, so hat sich auch Michelangelo in diesen Kompositionen der Lünetten mit einer Innigkeit in die Schilderung stillen Mutterglückes versenkt, die uns mit Erstaunen erfüllt. Die Gruppe links in der Eleazar-Mathan-Lünette bringt den heitersten Accord in diese ganze Symphonie. Hier lässt eine nicht mehr ganz junge und ziemlich phantastisch gekleidete Mutter ihr Kindchen auf den Knieen vor sich tanzen. „Der kleine Kobold arbeitet

Eleazar-Mathan-Lünette links Tafel XLV

zum Entzücken anstellig und artig[1].“ Er hat der ernsten Mutter auch ein schwaches Lächeln entlockt, während der Vater, dessen grosser Kopf gespensterhaft zwischen beiden auftaucht, nach der anderen Seite blickt und an andere Dinge zu denken scheint.

Eleazar-Mathan-Lünette rechts Tafel XLV

Einer völlig anderen Gedankenwelt ist die edle Erscheinung des jungen, bartlosen Mannes entsprossen, welcher den ganzen Raum der anderen Lünettenhälfte behauptet. Nur wie Schatten flüchtig auf die Mauerfläche hingeworfen, erscheinen hinter ihm die Köpfe von Weib und Kind, während von allen Lünettenfiguren kaum eine andere so sorgfältig durchgearbeitet ist wie dieser Jüngling. Augenscheinlich war es das Formproblem, welches den Meister anzog. Eine edlere Pose träumerischer Ruhe würde man schwerlich ersinnen können; sie ist dem Meister wohl durch die schlafende Ariadne nahegebracht worden, an der sich auch Raffael für einige seiner Frauengestalten im Parnass inspiriert hat. Dieser jugendliche Gatte, den man immer wieder einen Jüngling nennen möchte, ist ausserordentlich leicht und nachlässig gekleidet. Ein weisses Hemd fällt lose über die breite Brust herab, darunter trägt er blaugrüne, enganliegende Beinkleider; der dunkelrote Mantel ist herabgesunken, wird aber noch durch eine quer über die Brust dahinlaufende Schnur gehalten. Eine Fülle wilder brauner Haare umgiebt den Kopf wie ein voller Kranz. Schwermütig sinnend blickt der Jüngling vor sich hin; um die schwellenden Lippen liegt ein Zug tiefster Melancholie. Man würde den Namen für diese Gestalt wahrhaftig nicht in der Bibel suchen, sondern unter den Götter-Jünglingen der Griechen und Römer; sie ist wie eine moderne Verkörperung des Antinous-Ideals[2]).

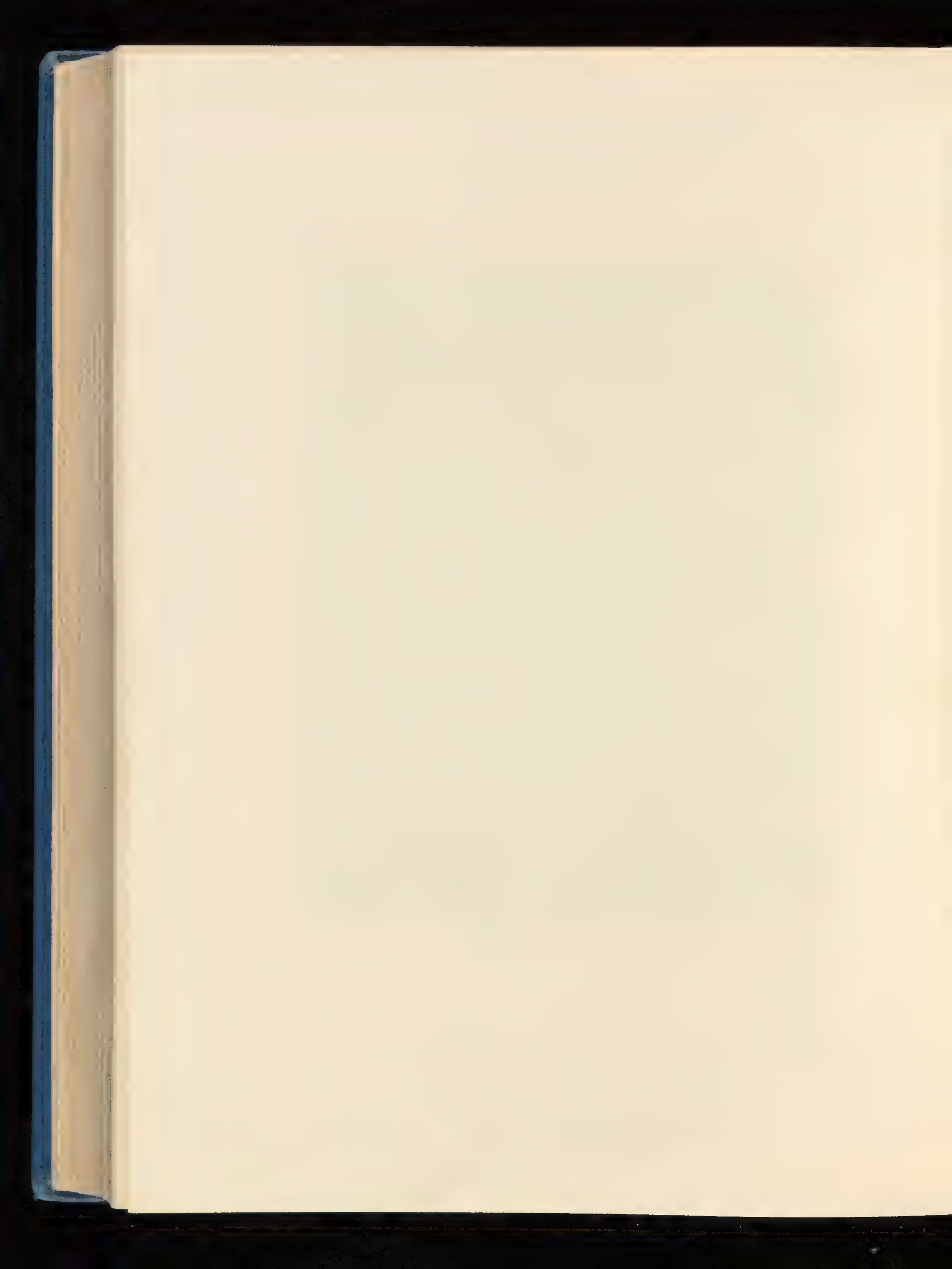
[1]) Justi, Michelangelo p. 163.
[2]) Vgl. Anhang I n. 55.



Abb. 202. RÖTELZEICHNUNG MICHELANGELOS IN DER CASA BUONARROTI



DETAIL AUS DER LÜNETTE ELEAZAR-MATHAN





ORNAMENTALES MOTIV AUS DEM CHORGESTÜHL VON SAN PIETRO BEI PERUGIA

KAPITEL IV •• DIE KOMPOSITIONEN IN DEN LÜNETTEN DER LANGWÄNDE

Also unter die Armen und Elenden führt uns der Meister in diesen Lünetten-Bildern. Unten hatten seine Landsleute in den Historien die Porträts von Kriegshelden, Kardinälen und grossen Herren angebracht. Michelangelo verherrlichte hier oben das niedrige Volk, das wie er selbst arbeiten musste, um zu leben, die geringen Leute, denen Savonarola gepredigt hatte. Allerdings war nicht viel von ihnen zu sagen; das Thema war weder glänzend noch abwechslungsreich. Einförmig gehen die Tage und Jahre der Armut dahin, und das urewige Verhängnis des Geborenwerdens, Wachsens und Vergehens vollzieht sich an einfachen Menschen mit lautloser Gesetzmässigkeit. Michelangelo hatte den Glanz des Lebens wohl oft aus der Ferne leuchten sehen; aber er hatte sich abgewandt. Er kannte den Ehrgeiz, die Leidenschaften und die quälenden Sorgen gut genug, um zu wissen, dass sich edle menschliche Affekte reiner und inniger unter einfachen Menschen erhalten. So erwählte er diese zu Vertrauten seiner innersten Gedanken, er liess die Vorfahren Christi arme Leute sein, und ohne dass er es selbst vielleicht beabsichtigt hatte, wurden sie das Spiegelbild seiner Seele.

Im einzelnen ist über diese Kompositionen nicht viel zu sagen; sie heischen vor allem eine stille, gesammelte Betrachtung. Ja, sie würden vielleicht ebenso bewundert werden wie die Propheten und Sibyllen, wären sie nicht in schwindelnder Höhe wenig sichtbar angebracht, hätte nicht die Zeit an ihnen ihr allbezwingendes Werk der Zerstörung besonders eifrig geübt. Einförmig ist der Inhalt, aber unendlich mannigfaltig ist die Form! Schlicht ist der Vorwurf, aber unergründlich tief sind die Gedanken! Ja, könnte man diesen überlebensgrossen Gestalten Aug' in Auge gegenüberstehen, oder wäre es möglich, aus der weiten Entfernung ihren Wert auch nur annähernd zu realisieren, man würde hier den Meister längst in seinen geheimsten Seelenregungen gesucht und gefunden haben.

Achim-Eliud-Lünette Tafel XLVI

In der Achim-Eliud-Lünette links vom Eingang an der Evangelienseite setzt sich die Ahnenreihe des Welterlösers fort; aber es werden jetzt nicht mehr zwei Familien in eine Lünette gedrängt wie an der Eingangswand. Links sitzt der Familienvater ganz in einen dunkelgelben Mantel gehüllt, ein grünes Tuch um Kopf und Schultern. Der älteste Knabe steht ziemlich verloren neben dem schwermütig sinnenden Alten, welcher mit der hohen Stirn, der stark vorspringenden Nase, dem lang herabwallenden Bart an den Moses von S. Pietro in Vincoli erinnert. Eine Erscheinung von hoherpriesterlicher Würde! Die Mutter gegenüber in einem grünen Kleide von einfachstem Schnitt hat den jüngeren Knaben bei sich, der hinter ihr auf der mit einem weissen Tuch be-

legten Steinbank steht. Eben langt sie von einem armseligen Holzschemel aus einer flachen Schüssel einen Gegenstand heraus, nach dem das Kind verlangend das Ärmchen ausstreckt [Abb. 204].

Es kann nicht wundernehmen, dass in diesen Lünettenbildern der Frau die aktive und dem Manne meist eine passive Rolle zufällt, und dass das Interesse des Beschauers daher vorwiegend durch die Frauendarstellungen gefesselt wird. Der Gattin und Mutter stand jede häusliche Beschäftigung an, und schon die Sorge für die Kinder bot ein schier unerschöpfliches Thema für künstlerische Gestaltung. Der Mann aus dem Volke dagegen, wie ihn Michelangelo eigentlich zu schildern beabsichtigte, der in seiner Werkstatt oder draussen auf dem Felde sein täglich Brot mit seiner Hände Arbeit zu verdienen hatte, sah sich hier in einem engen, dunklen Winkel seiner eigenen Häuslichkeit zu völliger Unthätigkeit verdammt. So sitzt auch der Hausvater in der Azor-Sadoch-Gruppe an der Epistelseite neben der Eingangswand trübe sinnend da, wie der finstere Joseph und der graubärtige Alte der Achim-Eliud-Lünette. Man hat in dieser Gestalt schon vor vielen Jahren ein Selbstporträt Michelangelos erkennen wollen[1]), und wenn sich diese Behauptung auch durch nichts beweisen lässt, so bezeugt sie doch den durchaus persönlichen Charakter, der dem Bilde aufgeprägt ist. Das Motiv an und für sich bietet auch hier nichts Neues; es ist dieselbe Verkörperung intensiven, bis zur Qual gesteigerten Nachdenkens, das den Alten gegenüber und den Joseph der Eingangswand charakterisiert. Ein Mann mit dunkelbraunem Bart und Haar, mit eherner Gesichtsfarbe und hoher, tiefgerunzelter Stirn, sitzt da, in einen gelben Mantel gehüllt, die Füsse übereinander geschlagen, die Arme aufeinander gestützt. Er hat die Augen gesenkt und den Zeigefinger der Linken quer über den Mund gelegt. Die Pose erinnert an den h. Marcus von Luca della Robbia an der Sakristeithür der Florentiner Kathedrale, die Handbewegung an Fra Angelicos Petrus Martyr im Klosterhof von San Marco. Man sieht hier an einem schlagenden Beispiel, wie sich in Michelangelo die ganze künstlerische Vergangenheit von Florenz zusammenfasst. Haltung und Mienenspiel bringen die Absicht des Künstlers in vollkommener Weise zum Ausdruck. Eine Jeremias-Gestalt unter den Vorfahren Christi!

Abb. 204 ZEICHNUNG DES A. CARRACCI NACH DER FRAU DER ACHIM-ELIUD-LUNETTE. WINDSOR-CASTLE

Azor-Sadoch-Lünette Tafel XLVII

[1]) Il Buonarroti III (1868) p. 144.

Indem der Meister diesen Männergestalten eine so hohe geistige Bedeutung aufprägte, hob er sie gleichsam über ihr natürliches Niveau empor. Der schlichte Mann des Volkes wird hier wohl zuweilen zum tiefsinnigen Denker und hellsichtigen Propheten. Aber die Frau bleibt immer, was sie ist. Sie wartet und erzieht die Kleinen und besorgt die häuslichen Angelegenheiten. Nur gegen den Schluss sehen wir sie zweimal mit sich selbst beschäftigt, wie sie sich im Spiegel beschaut und ihre schweren blonden Haare kämmt. Ein reizendes Genrebild bieten Mutter und Kind in der Azor-Sadoch-Lünette. Augenscheinlich liegt der Gattin des stummen Denkers allein die Erziehung des Knaben ob, und eben erteilt sie ihm mit ausgestrecktem Zeigefinger einen freundlichen Befehl. Aber der kleine Kerl hat durchaus nicht die Absicht zu gehorchen. Unartig schmollend, mit gekreuzten Armen steht er da, das Köpfchen trotzig zur Seite gewandt und mit dem rechten Fuss auf den Boden stampfend, als wolle er sagen: Nein, ich gehorche nicht[1])! [Abb. 205].

Zorobabel-Abiud-Eliachim-Lünette
Tafel XLVIII

„Zorobabel, Abiud, Eliachim“ setzen jetzt an der Evangelienseite links die Reihe der Vorfahren Christi fort. Aber diese Lünette scheint eher ausgeführt worden zu sein als alle übrigen. In der Ungleichheit der Verhältnisse — der Mann ist bedeutend grösser als die Frau — in der Schüchternheit, mit welcher hier noch die Voluten respektiert werden, welche die Stammtafel stützen, giebt sich wohl ein erster Versuch zu erkennen, diese unbequeme Fläche auszufüllen. Mann und Frau haben jedes ein Kind bei sich. Die Mutter hält das ihrige zärtlich umschlungen, und so sitzt sie da, wie etwa die Madonna an der Treppe. Michelangelo fand für einen solchen Vorwurf täglich Modelle genug in den Strassen Roms. Ärmlich wie die Frau ist auch der



Abb. 205 ZEICHNUNG DES A. CARRACCI NACH DER FRAU DER AZOR-SADOCH-LÜNETTE. WINDSOR-CASTLE

[1]) Zwei Federzeichnungen des Annibale Carracci nach dieser und der vorigen Frauengruppe haben sich in Windsor-Castle erhalten, wo sie von Herrn Dr. Hans Tietze bestimmt und aufgenommen wurden. Ich verdanke seiner Güte die Möglichkeit, beide Zeichnungen hier reproduzieren zu können. Wie nachhaltig der Einfluss war, den Michelangelos Sixtina-Malereien auf die Carracci ausgeübt haben, bezeugen die Deckengemälde der Galleria Farnese, über welche Dr. Tietze eine umfassende Studie vorbereitet.

Mann gekleidet in einen weiten, dunkelvioletten Mantel, eine seltsame blassgrüne Kappe mit breiten Ohrenklappen auf dem Kopf. Unthätig wie immer sitzt er da und blickt, ohne den Knaben, der sich an ihn herandrängt, zu beachten, mit scharfer Wendung des Kopfes und weitgeöffneten Augen misstrauisch nach irgend etwas hin, das in der Ferne vor sich geht. Die Figur hat etwas statuarisches in der ruhig-einfachen und doch bedeutungsvollen Pose. Man könnte sie sich als einen in Farben ausgeführten Entwurf zum Julius-Denkmal vorstellen.

Josias-, Jechonias-, Salathiel-Lünette Tafel XLIX

Bis dahin fehlte in den Lünetten an den Langwänden jede geistige Beziehung zwischen den Eltern; in der Lünette gegenüber — Josias, Jechonias, Salathiel — wird sie zum erstenmal durch die Kinder hergestellt. Augenscheinlich leben diese Leute in weniger drückenden Verhältnissen. Der grüne, vornehm drapierte Mantel des bartlosen Alten mit der hohen Stirn und den scharf ausgeprägten Gesichtszügen ist mit Fransen verziert; die sehr viel jüngere, äusserst anmutige Frau ist einfach, aber nicht ohne Sorgfalt und Geschmack gekleidet. Sie trägt ein rotes, ärmelloses Kleid über dem weissen Untergewande, eine breite, grüne Schärpe und einen gelben Mantel. Zwei hellblonde, zierlich gekräuselte Locken quellen, die Ohren bedeckend, unter der enganliegenden Kopfhaube hervor. Vater und Mutter haben jedes einen ihrer prächtigen, stürmischen Jungen auf dem Schoss. Der Kleinere ist fast über die erschrockene Mutter hinweggeklettert, die ihn mühsam mit beiden Armen zu bändigen sucht[1]). Er streckt schon mit lautem Rufen über die Schulter der Mutter den linken Arm nach dem Bruder aus, der ihm seinerseits die Rechte entgegenhält und eifrigst bemüht ist, über den Schoss des Vaters hinwegzuklettern. Dem Alten ist das wilde Treiben seiner Buben offenbar ein Ärgernis. Er wirft seinem Jüngsten einen zornigen Blick zu und macht eine Handbewegung, als wollte er sagen: „Du Schlingel, was willst du denn eigentlich von uns."

Ezechias-, Manasse-, Amon-Lünette Tafel L

Von rechtswegen hätte sich jetzt die Ahnenreihe Christi links an der Evangelienseite fortsetzen sollen. Aber Michelangelo gestattete sich diesmal eine einzige Ausnahme von der Regel. Er blieb an der Epistelseite, weil hier der Prophet Jesaias thronte und weil die folgenden Namen Ezechias, Manasse und Amon ihm die Möglichkeit gewährten, zwischen dem Propheten und den Vorfahren Christi eine historische Beziehung herzustellen. Jesaias war es ja gewesen, welcher dem Ezechias die Botschaft überbracht hatte: „Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben." Ezechias war überdies eine der grossen historischen Persönlichkeiten der jüdischen Königsgeschichte, dessen Name die letzte Glanzperiode Judas vor der Babylonischen Gefangenschaft bedeutete. Schon sein Sohn und sein Enkel, Manasse und Amon, deren Namen mit ihm auf derselben Tafel stehen, fielen ab von dem Gott ihrer Väter. Diese Verbindung aber von Ezechias und Jesaias auf Kosten der sonst beobachteten Ordnung liefert einen schlagenden Beweis dafür, dass Michelangelo bestrebt war,

[1]) In den Uffizien wird eine Federzeichnung Passarottis bewahrt, die augenscheinlich eine Studie Michelangelos für diese Gruppe kopiert. Hier hat aber die Mutter ausser dem schreienden Wildfang noch einen anderen Knaben, der zwischen ihren Knieen steht, mit beiden Armen umspannt. Vgl. Anhang I n. 58 Anm. 3.

diesen Idealgestalten der Vorfahren Christi ihren individuellen oder historischen Charakter zu geben, wo ein solcher überliefert war. „Und Ezechias kehrte sein Angesicht zur Wand und betete zum Herrn und sprach: Ich beschwöre Dich, Herr, gedenke daran, wie ich vor Dir gewandelt bin in Wahrhaftigkeit und vollkommenen Herzens und wie ich gethan habe, was gut war in Deinen Augen. Und Ezechias weinete sehr[1].“ Mit diesen Worten erklärt sich die Situation, in welcher Michelangelo den König von Juda dargestellt hat. Völlig gebrochen, in sich zusammengesunken, sitzt er da, das bärtige, mit einem schwarzen Tuch fast verhüllte Haupt tief in die Rechte gestützt, während die Linke müde über das erhobene Knie herabhängt. Er betet, aber während sich der Geist zu Gott emporhebt, liegt der mächtige Körper dieses Mannes gefesselt in den Banden einer toddrohenden Krankheit[2]).

Die Frauen hat Michelangelo in die Lünetten aus demselben Grunde eingeführt, der ihn veranlasst hatte, zwischen die Propheten die Sibyllen einzuschieben. Er wollte die Einförmigkeit vermeiden. Wie aber unter den Vorfahren Christi nicht ein einziger Frauenname genannt wird, so waren hier im allgemeinen historische Anspielungen ausgeschlossen. Es kann also nicht wundernehmen, wenn Michelangelo in der anderen Hälfte der Ezechias-Lünette ein einfaches Genrebild gemalt hat. Allerdings eines der anmutigsten, die ihm überhaupt gelungen sind. Eine schöne junge Frau von stattlicher Erscheinung hält ihren schlummernden Säugling auf dem Schoss. Der grössere Knabe schläft zu den Füssen der Mutter in einer Korbwiege, die sie leicht mit ihrem Fuss bewegt. Von allen Frauen in der Ahnenreihe Christi ist diese Frau die glücklichste und schönste. Sie lächelt leise, wie sie ihren Liebling betrachtet, und man meint, sie singe ihm eben mit gedämpfter Stimme ein Schlummerlied vor.

Osias-, Joatham-, Achaz-Lünette Tafel LI

Mit Osias, Joatham und Achaz setzt sich die Ahnenreihe weiter an der Evangelienseite fort, und seitdem ist das Schema niemals wieder unterbrochen worden. Keiner der drei Namen dieser unbedeutenden Könige Judas aber weckte bei dem Meister eine Erinnerung oder einen Affekt; und so schildert er uns wieder einfach ein Elternpaar mit seinen Kindern. Der Vater im gelben Wams mit grünem Mantel und turbanartiger Kopfbedeckung sitzt in gebückter Haltung ziemlich schwerfällig da und wendet den Kopf gelassen nach der Richtung, wohin sein Knabe in höchster Aufregung mit dem Finger deutet. Zwei Knaben drängen sich an die sitzende Mutter gegenüber heran. Die stattliche, ernst auf die Kinder herabblickende Frau mit dem scharfen Profil stützt die Rechte auf ein weisses Zeugbündel und hält mit der Linken das schwere, dunkelgelbe Kopftuch über der Brust zusammen. Die Gruppe erinnert in

[1]) Jesaia Kap. 38.

[2]) Justi, Michelangelo p. 162 lässt auch den Ezechias den Vater oder Grossvater der „Zwillinge“ gegenüber sein. „Die Silhouette des scharfen Gesichts mit Schnabelnase, zahnlosem Mund und Ziegenbart ähnlich wie bei Salmon, Booz, Obeth. Er denkt: wie Brot schaffen für den späten Segen?“ In der Deutung der Vorfahren Christi in den Lünetten lässt Justi seinem subjektiven Empfinden oft die Zügel schiessen. Aber z. B. in der Deutung der Altar-Lünetten verdanken wir ihm positive Förderung. Ausser Justi sind Henke und Ollivier bis jetzt die Einzigen gewesen, welche die Stichkappen und Lünetten im einzelnen zu erklären versucht haben.

ihrer schlichten Würde an Phädra mit dem Eros auf dem berühmten Sarkophag der Contessa Beatrice im Campo Santo zu Pisa. „Nichtssagende Scenen aus dem Alltagsleben," schreibt Ollivier über diese Darstellungen, „welche die Überlegenheit des Meisters aber zu erhabener Kunst erhebt durch die poetische Empfindung, die er ihnen mitteilt, und durch die vollendete Form, in welche er sie kleidet." Aber gerade weil jeder Vorwurf so unendlich einfach und das Gebiet der Darstellung so beschränkt ist, weil künstlerische Form und tiefe Empfindung alles in diesen Fresken bedeuten, kann eine Beschreibung ihnen so wenig gerecht werden. Man findet ja doch nur in seltenen Fällen die Antwort auf die Frage, warum Michelangelo sich so und nicht anders ausgedrückt hat. Der Urquell, aus dem der Genius seine Erfindungen schöpft, rauscht geheimnisvoll dahin, dem Gebirgsstrom vergleichbar, der sich tief in zerklüfteten Felsen verbirgt, und erst unten im Thal seine krystallhellen Fluten im Sonnenschein erglänzen lässt.

Asa-Josaphat-Joram-Lünette Tafel LII

Je weiter Michelangelo in der Schilderung dieser seltsamen Ahnenreihe fortschritt, desto weniger fühlte er sich eingeengt, desto glänzender wurden seine Konzeptionen. In der folgenden Lünette an der Epistelseite — Asa, Josaphat, Joram — hat der Mann zum erstenmal eine Beschäftigung vorgenommen: er schreibt. Es ist ein fremdartiges Individuum, eine wahre Mephisto-Gestalt, für welche der Meister wohl sicherlich ein lebendes Modell benützt hat. Er ist hager, schlank und hässlich, hat einen übermässig langen Hals, eine vorspringende, gebogene Nase und ein starkknochiges, bartloses Gesicht. Auf dem geschorenen Kopf trägt er eine grünliche Mütze, ein langer, rot und grün schillernder Mantel ist leicht über die Schultern geworfen; die grauen Hosen, welche die langen Beine bedecken, sind über den Schuhen mit Riemen zugebunden. Für einen Tisch war in der Lünette kein Platz, und so schreibt dieser Sonderling auf seinem Knie. Man sieht an dem fest zusammengepressten Munde mit der aufgeworfenen Unterlippe, wie sauer er es sich werden lässt[1]).

Eben weil der Vater zu arbeiten hat, fällt die ganze Last mit den Kindern der Mutter zu. Sie ist wahrhaftig nicht gering. Drei ungestüme Rangen haben von der blassen, alternden Frau Besitz ergriffen[2]). Der eine ist unter ihren grünen Mantel gekrochen, an ihrem Rücken heraufgeklettert und, beide Arme um ihren Kopf schlingend, drückt er ihr eben einen stürmischen Kuss auf die Wange; ein zweiter Knabe hat sich eng an ihren Schoss herangedrängt, und auf den Zehen stehend trinkt er durstig an der Mutter Brust[3]); nur der dritte hält sich still. Er hat einen sicheren Platz auf dem Knie der Mutter erobert, und von ihrem Arm beschützt, das Köpfchen an ihre Schulter gelehnt, ist er eingeschlafen. Justi erinnerte mit Recht bei diesem Bilde an die Caritas[4]). Aber wo ist jemals vorher in dieser Allegorie so viel natürliche Empfindung, solch ein unwiderstehliches Pathos zum Ausdruck gebracht worden?

Roboam-Abias-Lünette Tafel LIII

Die Roboam-Abias-Lünette hat von allen Lünetten der besonders zerstörten

[1]) Eine köstliche Rötelzeichnung für diese Figur bewahrt die University Gallerie zu Oxford. Anhang I n. 54.

[2]) Sie trägt unter dem grünem Mantel ein gelbes Gewand.

[3]) Ollivier, Michel-Ange p. 111: „suspendu a son sein comme une abeille à une fleur".

[4]) A. a. O. p. 61.

Evangelienseite am meisten gelitten; sonst hätte man ihren rührenden Stimmungsbildern wohl mehr Beachtung und Bewunderung geschenkt. Links liegt eine blasse junge Frau halb auf der mit einem Kissen belegten Steinbank ausgestreckt. Sie trägt einen graugrünen Schleier über dem hochgekämmten Haar und weite, lose Gewänder[1]), denn sie erwartet ein Kind. Sie ist müde, und um den feinen Mund liegt ein schmerzlicher Zug. Es ist ihr bange, so allein zu sein, und sehnsüchtig blickt sie nach der Richtung hinüber, wo ihr Mann sitzt. Michelangelo hat sich später noch einmal wieder dieser schwermütigen Frau erinnert, als er die Aurora am Grabmal des Lorenzo de' Medici schuf. Dort kommen im umgekehrten Sinne ganz ähnliche Bewegungsmotive vor, dort findet sich derselbe Ausdruck des Leidens, nur zu intensiver Qual gesteigert. Der Mann gegenüber weiss nichts von den trüben Gedanken der jungen Gattin, die ihm so gerne ihr Herz ausschütten möchte. Er scheint zu schlafen. Der Kopf ruht vom Beschauer abgewandt auf dem aufgestützten Knie; der rechte Arm hängt schlaff hernieder. Im Oxforder Skizzenbuch finden sich eine Reihe flüchtiger Federentwürfe für diese Figur, hinter der im Fresko noch ein Knabe sichtbar wird mit aufgeblähtem Mantel über der Schulter[2]).

Jesse-David-Salomo-Lünette Tafel LIV

Jesse, David, Salomo! Diese drei Namen auf der folgenden Ahnentafel an der Epistelseite waren bedeutsam genug, und es kann kein Zweifel sein, dass Michelangelo auch hier wieder wie bei Joseph und Ezechias zwischen Namen und Bild eine Beziehung herstellen wollte. Die Erscheinung des sitzenden Mannes ist in der That wahrhaft königlich. Er trägt ein gelbes Gewand mit blassvioletten Ärmeln und eine grüne, haubenartige Kapuze auf dem Kopf, die sich in einem breiten Schulterkragen fortsetzt. Den Scheitel dieser seltsamen Kapuze, die ein Stirnreifen umspannt hält, krönt eine Eichel, das Symbol des höchsten Glanzes in den Tagen Julius II. Ein dunkelbrauner Vollbart umrahmt das breite Gesicht des stattlichen Mannes, der, die Arme übereinander gelegt, in gebieterischer Haltung dasitzt. Die weitgeöffneten, dunklen Augen blicken scharf nach einer Seite, die festgeschlossenen Lippen des grossen Mundes deuten einen unbeugsamen Willen an. Quer über den Schoss hat er ein weisses Tuch mit der Linken heraufgezogen. Aus dem Hintergrunde kommt ängstlich ein kleiner Sklave herbei, der auf einem runden Tellerchen einen flachen weissen Gegenstand herbeiträgt. Was bedeutet diese Darstellung? Was sinnt, was hofft, was fürchtet dieser Mann? Ist hier König David dargestellt, der vom Dach seines Hauses die schöne Bathseba erblickt und in dessen Seele eben die böse Lust erwacht, das Weib seines Knechtes zu besitzen? Oder haben wir hier einen späteren Akt des Dramas zu sehen, und bringt der kleine Diener vielleicht die Botschaft Joabs, dass Uria gefallen sei? Es dürfte schwerlich gelingen, die Absichten des Meisters in diesem Bilde völlig klarzulegen, aber eins ist sicher: der Dargestellte muss eine historische Persönlichkeit sein, und zwar wird man hier vor allem an den König David denken, welcher der grösste unter den Königen Israels war.

[1]) Einen gelben Überwurf über dem rosa Kleid.

[2]) Der Mann ist bekleidet mit kurzer grüner Jacke und einem gelben Unterkleid. Ollivier (Michelange p. 107) hielt die Figur wohl der langen Haare wegen für die Frau und seltsamerweise die Frau gegenüber für den Mann.

Gegenüber sitzt eine hagere alte Frau und spinnt. Als Zeichen eines Daseins voller Not und Sorgen, das sie nach dem Sündenfall erwartete, war auch Eva regelmässig von Malern und Bildhauern nach der Vertreibung aus dem Paradiese mit .dem Spinnrocken ausgestattet worden. Bei Michelangelo sollte dieser Spinnrocken wohl dieselbe Bedeutung haben. Jedenfalls aber ist der Familienzusammenhang, wie ja auch bei Ezechias, in dieser Lünette aufgegeben worden. Ja, wenn man diese Alte in ihrem armseligen dunklen Kleide und dem sorgfältig zusammengelegten Kopftuch betrachtet, so glaubt man sogar einen beabsichtigten Gegensatz zu spüren zu dem vornehmen Auftreten des Mannes gegenüber.

Salmon-, Booz-, Obeth-Lünette Tafel LV

Ein letztes Abbild zartester Mutterliebe begegnet uns in der Lünette gegenüber an der Evangelienseite (Salmon, Booz, Obeth). Es ist vielleicht die rührendste von allen Illustrationen zu der Frage Savonarolas: „Wer hat die junge Mutter, die noch keine Kinder hatte, gelehrt, ihren Sohn zu lieben? Sieh, wie sie Tag und Nacht bemüht ist, ihn zu warten, und jede Mühe erscheint ihr gering.“ Während sie ihr Wickelkindchen in den Schlaf lullte, ist die blasse junge Frau selbst eingeschlafen und mit dem Oberkörper zur Seite gegen die Ahnentafel geglitten. Aber auch im tiefsten Schlaf lässt sie den Kleinen nicht los und hält sein Köpfchen fest an ihre Wange gedrückt. Ob der hässliche Alte mit dem langen Spitzbart gegenüber der Gatte und Vater ist? Er erscheint als Pilgersmann im grauen Kittel, eine Kappe auf dem kahlen Kopf, den breitkrämpigen Hut auf dem krummen Rücken festgebunden, die Pilgerflasche um den Leib gegürtet. Eben ist er im Begriff, sich mühsam von dem Stein zu erheben, und wie er sich mit der Linken auf den erhobenen Pilgerstab stützt, scheint er höhnend den Knopf desselben anzureden, der ein ähnliches Zerrbild des Alters vorstellt wie er selbst. Im Oxforder Skizzenbuch haben sich zahlreiche Skizzen für diesen Pilgersmann erhalten, den Michelangelo sich ursprünglich stehend gedacht hatte mit einem kläffenden Hunde als Begleiter. Aber der Raum der Lünette reichte nicht aus, und so musste sich der Alte setzen, wie etwa der Pilger auf dem antiken Relief, das aus der Villa Medici stammt und heute in den Uffizien bewahrt wird[1]). In dem Revers der Medaille, welche Leone Leoni viele Jahre später auf Michelangelo prägte, ist dieser Gedanke, wohl auf Anregung des Meisters selbst, wieder aufgenommen worden. Hier hat er sich als müden Erdenpilger in zerlumptem Gewande darstellen lassen, wie er mit Wanderflasche und Knotenstock langsam seinem voranlaufenden Hunde folgt.

Naasson- und Aminadab-Lünetten Tafel LVI

Die beiden Ehepaare in den letzten zwei Lünetten an den Langseiten sind kinderlos, und da die Frauen also nicht mehr ihre Kleinen zu besorgen haben, sind sie mit sich selbst beschäftigt. Die Männer erscheinen — wohl in beabsichtigtem Gegensatz — der eine in scharfem Profil, der andere vollständig en face. Beide sind auffallend jung, aber dabei wenig angenehme Typen. Naasson an der Epistelseite hat es sich möglichst bequem gemacht[2]). Eine Fülle blonder

[1]) Vgl. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz p. 83 u. 84 n. 122. Photographie von Alinari n. 1291.

[2]) Es scheint, dass Michelangelo ihn ursprünglich auch en face darstellen wollte, wenigstens kommt im Oxforder Skizzenbuch viermal ein lesender Mann in voller Vorderansicht vor (vgl. Fisher, Facsimiles Pl. 3 und Pl. 7), der wohl nur als Studie für Naasson aufgefasst werden kann.

Locken umschattet seine Stirn, und er würde vielleicht schön sein, hätte er nicht die Stirn gerunzelt und die Lippen voller Missmut aufgeworfen. Das rechte Bein auf einen Steinblock ausgestreckt, das linke aufgestützt, die Hände unter dem weiten, dunkelroten Mantel verborgen, sitzt er, weit zurückgelehnt, in lässiger Haltung da und liest in einem grossen Buche, das er vor sich auf ein Lesepult gestellt hat. Auch Aminadab gegenüber ist durchaus eine Profanfigur. Seine Kappe schief auf dem Kopf, ein ärmliches, graugrünes Mäntelchen über die Schultern geworfen, sitzt er kerzengerade und so regungslos da, als wäre er aus Marmor gehauen. Die übereinander gekreuzten Hände hängen müssig in den Schoss hinab, und nur der seitwärts gerichtete Blick verrät einiges Leben[1]).

Für das stattliche Weib Naassons ist in Oxford eine Kohlenzeichnung erhalten, die aber erkennen lässt, dass der ursprüngliche Entwurf in der Ausführung nicht unwesentlich verändert worden ist[2]). Im Gemälde erscheint die Frau in einem faltenreichen, grünen Gewande mit violetten Ärmeln und zierlichem Ohrgehänge. Eben hat sie das Ordnen ihres üppigen Haares vollendet und freut sich nun an ihrem eigenen Anblick im Spiegel, dem Vertrauten ihrer Reize. Man wird vor diesem Bilde an eines der Madrigale Michelangelos erinnert, in dem der Meister dasselbe Concetto benützt hat[3]). Die Frau Aminadabs gegenüber ist in ähnlicher Weise beschäftigt. Nur mit einem langen Hemde bekleidet, ein weisses Tuch über die Kniee gebreitet, sitzt sie da und kämmt die aufgelöst herabflutenden Strähnen ihres blonden Haares. Raffael hat diese Figur in den Loggien fast völlig unverändert als Bathseba benützt[4]), und vielleicht hat auch schon Michelangelo an die Mutter Salomos gedacht, als er sie malte.

Tafel LVII

[1]) „C'est l'apathie fataliste de la paresse", sagt Ollivier, Michelange p. 106.
[2]) Anhang I n. 60 B. (rechts). Vgl. auch die Zeichnung in der Casa Buonarroti n. 53.
[3]) Frey, Dichtungen p. 179 n. CIX. Das Bild dieser heroischen Frau ist, wie ich aus nächster Nähe konstatieren konnte, glänzend erhalten.
[4]) Klaczko, Jules II p. 429 Anm. Übrigens ist die Figur auf einem fast um eine Handbreit erhöhten Mauerbewurf völlig neu gemalt worden.



TERRACOTTA-RELIEF IN EINEM HOF
DER VIA ARCO DE' GINNASI ZU ROM



ORNAMENTALES MOTIV AUS DER KIRCHE S. MARTINO MAGGIORE ZU BOLOGNA

Ältere Kopien und Stiche Tafel LVIII

KAPITEL V DIE KOMPOSITIONEN IN DEN LÜNETTEN DER ALTARWAND

Ehe Michelangelo im Jahre 1534 an der Altarwand der Sixtina das Jüngste Gericht zu malen begann, bedeckte er hier nicht nur die Fresken der umbrischen Meister, sondern auch seine eigenen Malereien in den zwei Lünetten mit einer Mauerschicht. Aber eine flüchtige Federzeichnung der ganzen Decke aus der ersten Hälfte des Cinquecento in Windsor [Abb. 208], vier Stiche des Adam Ghisi und vor allem ein Stich, den William Ottley nach einer heute verschollenen Zeichnung im Besitz von Samuel Rogers anfertigen liess, haben uns diese Kompositionen erhalten[1]). Allerdings sind die Zeichnung sowohl wie auch die Stiche Ghisis äusserst ungenau; dagegen verdient Ottleys Stich das Lob der Zuverlässigkeit[2]). Vor allem sieht man, dass in diesen Lünetten der Altarwand ein neues Darstellungsprinzip herrscht. Waren an der Eingangswand in jeder Lünette zwei Familien untergebracht, sieht man an den Langwänden durchgängig nur eine Familie in jeder Lünette, so sind an der Altarwand Familienzusammenhänge überhaupt nicht mehr nachweisbar. Die Frauen treten ganz in das Dunkel zurück, und an den Männern erkennt man deutlich das Bestreben, historische Persönlichkeiten darzustellen, wie es bei Joseph, Ezechias und David bereits geschehen. Von den Vorfahren Christi bis auf Abraham fehlten noch sieben; unter ihnen sind Phares, Esron und Aram klanglose Namen, aber um so mehr bedeuten die vier letzten Namen, welche Michelangelo untereinander auf die erste Tafel schrieb: Abraham, Isaak, Jakob, Juda! In ihnen werden wir das Thema finden, welches Michelangelo den Lünettenbildern der Altarwand zu Grunde gelegt hat.

[1]) Robinson, A critical account p. 45 und p. 327.

[2]) Die Aufschrift des Stiches, welche Robinson abgedruckt hat, lautet: „Groups painted by Michel Angelo Buonarroti A. D. 1508—11, in the Sistine Chapel at Rome, under the figure of the Prophet Jonas, and which he afterwards obliterated, in order to make room for the upper part of the celebrated Last Judgment, unmindful, perhaps, that in so doing he rendered imperfect his genealogical series showing the descent of Christ from Abraham. Drawn by William Young Ottley, and engraved under his directions, upon the authority of a drawing of the early part of the sixteenth century in the possession of Samuel Rogers Esq.

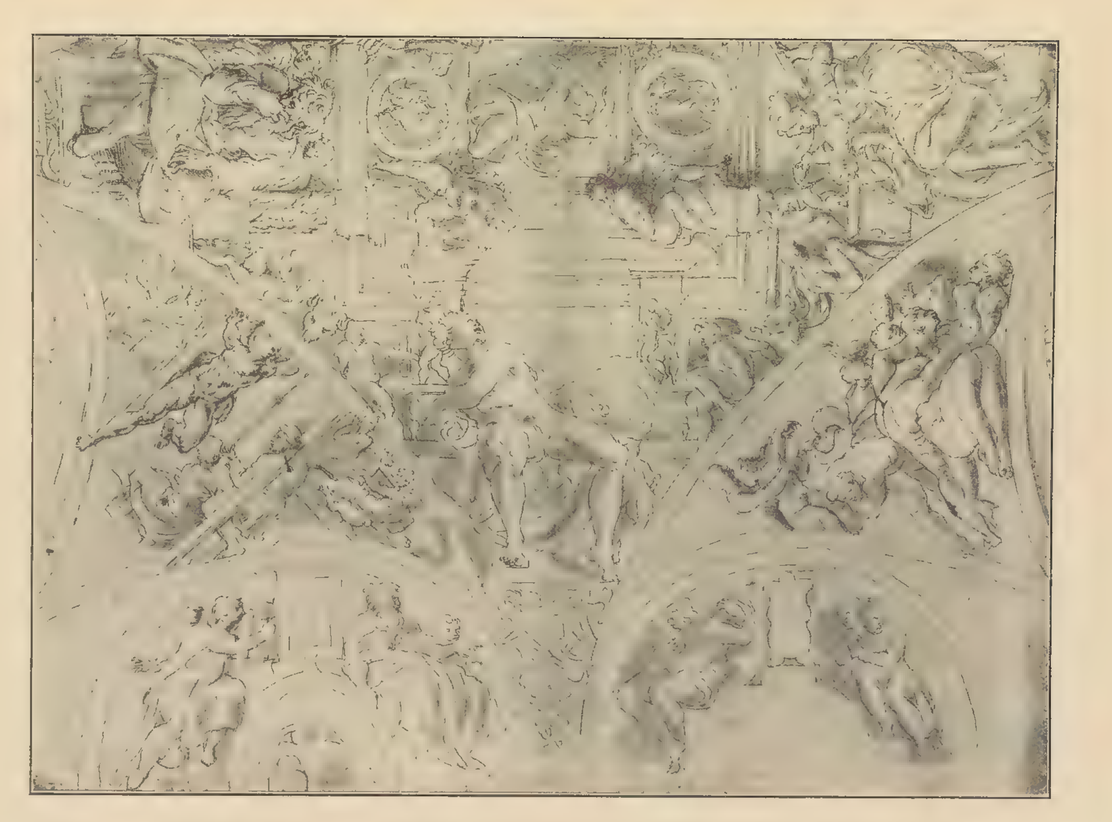


Abb. 208 FEDERZEICHNUNG MIT DEN VERLORENGEGANGENEN LÜNETTEN MICHELANGELOS IN WINDSOR-CASTLE

Der Mann mit dem „liber generationis“

Für die Hauptfigur der ersten Gruppe links findet sich in Oxford eine in Kreide ausgeführte Aktzeichnung[1]) [Abb. 209 rechts]. Sie ist im Fresko ganz unwesentlich verändert worden, nur erscheinen hier die Bewegungen ruhiger: ein Jüngling in langen Gewändern hat ein riesiges offenes Buch vor sich aufgestellt, und mit ihm blicken eine Frau und ein Kind hinein. Man wird diese Gruppe schwerlich zutreffender erklären können, als es Justi gethan hat[2]): „Da diese Figur die erste der Reihe ist,“ schreibt er, „da in der Patriarchengeschichte von Schriftwerken noch nichts verlautet, so könnte man dem Bilde eine allgemeine Bedeutung geben: das aufgeschlagene Buch wäre der Liber generationis, der hier illustriert werden soll; und die Gruppe hätte die Bedeutung eines Frontispiz.“

Ebenso unanfechtbar aber wie diese Deutung des Thatsächlichen ist, ebenso sicher ist es, dass Michelangelo ursprünglich eine andere Bestimmung für die Darstellung in der ersten Lünettenhälfte ins Auge gefasst hatte. Das geht aus der gleichzeitig und in derselben Technik ausgeführten Aktstudie seines Skizzenbuches hervor, die uns das Pendant für die erste Gruppe giebt[3]) [Abb. 209 links]. Sie stellt einen schlafenden Jüngling dar, genau in der Lage, wie er dann im umgekehrten Sinne in der zweiten Lünette zur Ausführung gelangte. Wenn wir nun in diesem Jüngling den Jakob erkennen werden, so mussten Abraham und Isaak natürlich vorausgehen. Sie hätten also den ersten Platz einnehmen müssen, den jetzt der Mann mit dem Liber generationis behauptet. Dann aber veränderte Michelangelo die Disposition. Er schuf in der ersten Lünettenhälfte gleichsam eine Überschrift für die ganze Darstellungsreihe und wies Abraham und Isaak ihren Platz in der zweiten Hälfte an. So geschah es, dass Jakob seinen Platz erst in der folgenden Lünette fand, obwohl sein Name schon auf der ersten Tafel steht.

Abraham und Isaak

Als Abraham und Isaak also wird man die Gruppe rechts in der ersten Lünette neben dem Jüngling mit dem Liber generationis zu deuten haben[4]). Abraham, ein alter Mann mit wallenden Gewändern und langem, weissem Bart, zeigt mit befehlender Gebärde dem Knaben Isaak den Berg, auf den er das Holzbündel tragen soll, welches er im Arme hält[5]). Schon in altchristlichen Bildercyklen begegnet uns der Knabe Isaak, der das Holz zum Opferaltar trägt, als Vorbild der Kreuzigung Christi. Und so schloss sich diese Schilderung auch gegenständlich eng an die Reihe der Bilder an, die wie die Kreuzigung Hamans und die Erhöhung der ehernen Schlange von jeher als Prototypen des Kreuzestodes Christi galten. Sie findet überdies ihre Fortsetzung in dem Bronzemedaillon über der Libica, wo Abrahams Opfer dargestellt ist.

Jakobs Traum zu Bethel

Auch für die endgültige Fassung Jakobs in der linken Hälfte der zweiten Lünette findet sich in Oxford eine Rötelstudie[6]), die im Fresko nur noch in

[1]) Anhang I n. 60 A rechts. Vgl. Fisher Bl. 4.
[2]) Michelangelo p. 169.
[3]) Anhang I n. 60 A links. Vgl. Fisher Bl. 4.
[4]) Justi, Michelangelo p. 168.
[5]) Genesis 22.
[6]) Anhang I n. 62 B rechts Fish. 9. Die formelle Anregung für den schlafenden Jakob mag Michelangelo einer der Endymion-Figuren entlehnt haben, wie sie häufig auf antiken Sarkophagen darge-




Abb. 209 ZEICHNUNG AUS DEM OXFORDER SKIZZENBUCH

der Haltung des rechten Armes ein wenig verändert worden ist. Hier sind auch noch, wahrscheinlich um den Hintergrund zu füllen, die Köpfe einer Frau und eines Kindes hinzugefügt worden. Wenigstens haben sie zur Hauptfigur selbst nicht die mindeste Beziehung. „Jakobs Traum zu Bethel" würde die Unterschrift dieses Bildes lauten, das einen Jüngling darstellt, der den Oberkörper gegen einen riesigen Stein gelehnt, den Kopf halbverborgen in dem erhobenen rechten Arm, in tiefsten Schlaf versunken ist: „Und Jakob nahm einen der Steine, die dort lagen, und legte ihn unter sein Haupt und schlief an demselben Orte", heisst es in der Genesis[1]), und man darf behaupten, dass Michelangelo seine Absichten nicht deutlicher ausdrücken konnte, wie es in den Lünettenbildern Abraham, Isaak und Jakob geschehen ist.

Phares-, Esron-, Aram-Lünette

Nicht ganz so bestimmt kann die Deutung des letzten Lünettenbildes gegeben werden, das doch wohl jedenfalls auch wie die anderen Vorfahren Christi an der Altarwand einen historischen Sinn gehabt haben wird. Hier sitzt im Vordergrunde auf einem Steinblock ein bartloser Mann, beide Hände auf seinen Stab gestützt[2]). Über seiner Schulter wird der Kopf eines Weibes sichtbar, welches abwehrend die Hand mit auseinander gespreizten Fingern erhoben hat. Nun kennen wir von Phares, Esron und Aram nichts anderes als die Namen, welche neben dieser Gruppe auf der Ahnentafel geschrieben

stellt sind. Ebendort begegnet uns eine andere typische Figur, der Hirt mit seinem Hund, der an den Pilgersmann der Salmon-Booz-Obeth-Lünette erinnert. Vgl. C. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs III (Eudymion-Mythus Tav. XIV—XXV).

[1]) Genesis 28 v. 11. Vgl. Steinmann, Die jüngste Michelangelo-Litteratur (Allgem. Ztg. Beilage 1901 p. 114), wo diese Deutung schon früher gegeben worden ist.

[2]) Eine Kreidezeichnung in Oxford (Anhang 60 B links, Fisher Pl. 5) mag eine Studie für diese Figur sein, die Michelangelo anfangs links in der zweiten Lünette unterbringen wollte, eben weil er Jakob noch für die erste Lünette komponiert hatte.

stehen; andererseits aber ist Judas, Jakobs Sohn, einer der ersten und vornehmsten unter den Stammvätern des Geschlechtes, mit denen sein Name deshalb schon auf der ersten Ahnentafel steht. Mit Jakob zusammen hat Michelangelo also wohl zweifelsohne den Juda in dieser zweiten Lünette darstellen wollen, aus dessen Verbindung mit der Thamar Phares entstammte. Eben diese würde dann das Weib hinter ihm sein und Juda selbst trüge den Stab, den er ihr mit Schnur und Ring als Pfand zurückliess, nachdem er sie überwältigt hatte. Ja, man meint, oben am Zeigefinger der Rechten Judas auch noch den Ring zu entdecken.

Mit diesen Lünetten an der Altarwand schliesst die lange Reihe der Vorfahren Christi ab, welche seitdem in der bildenden Kunst niemals wieder so glänzend dargestellt worden sind. Aber so mannigfaltig diese Bilder auch im einzelnen erscheinen und so schwer es oft ist, die Absichten des Künstlers zu erraten, so klar erkennt man doch, dass innere Zusammenhänge vorhanden sind, und dass der Meister seinen Darstellungen einheitliche Gedanken zu Grunde gelegt hat. In den Stichkappen wollte er Israel in Babylon schildern, ein gefangenes Volk, das gleichsam zu den Füssen der Propheten sitzt, durch deren Tröstungen es im Glauben an eine bessere Zukunft erhalten wird. In den Lünettenbildern dagegen erzählt er die Familiengeschichte eines Volkes in Genrebildern grossartigsten Stiles, auch hier fast durchgehend Idealgestalten schaffend. Aber so mächtig uns hier auch die Männergestalten entgegentreten; unsere höchste Sympathie gehört doch den Frauen. Wenn dieser Gewaltige die zarten Regungen der Mutterliebe schildert, trifft er uns ins tiefste Herz[1]).

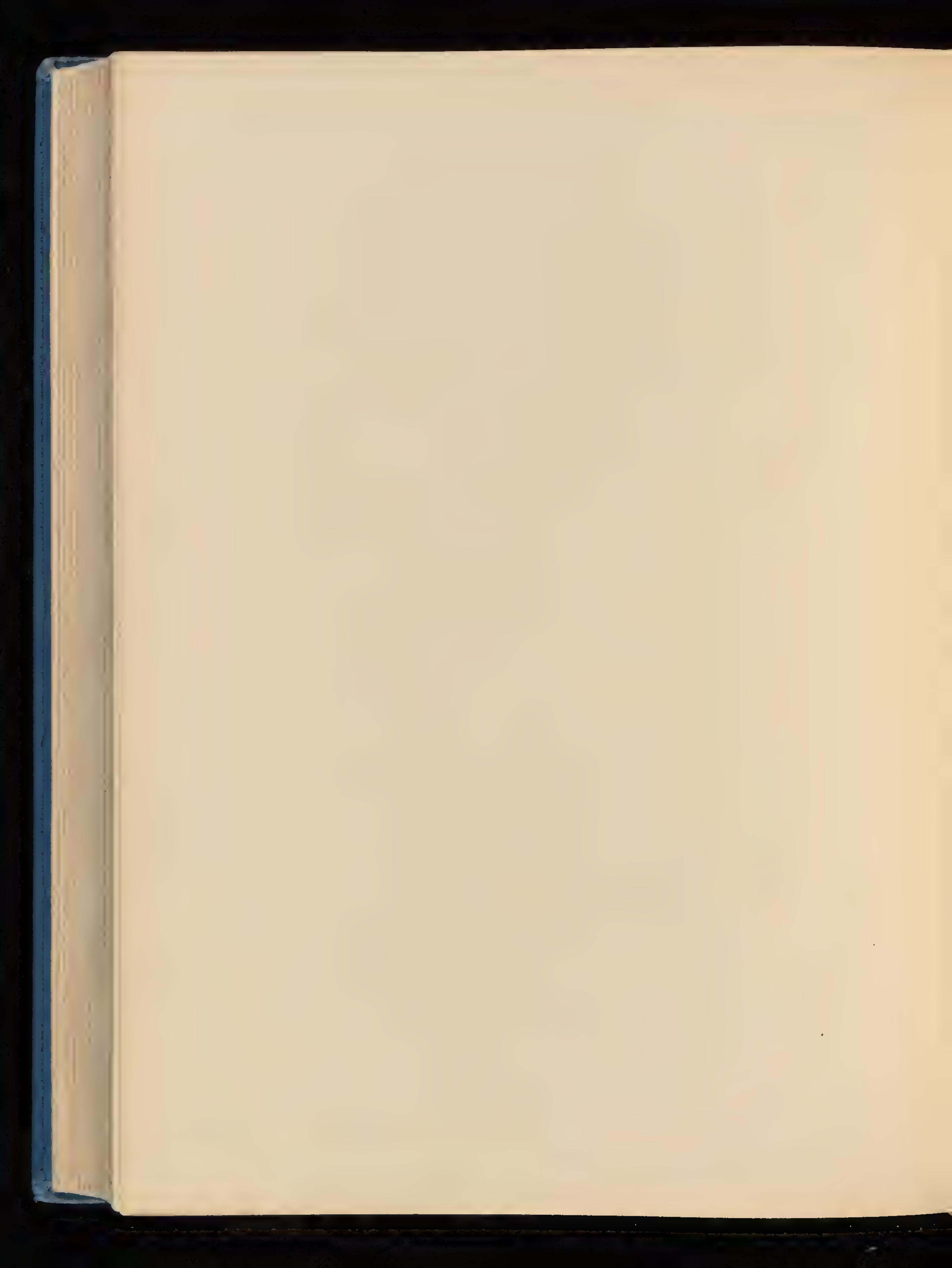
Durch die Tiefe der Gedanken und die Fülle der Motive stellen sich diese Malereien den grössten Schöpfungen Michelangelos ebenbürtig an die Seite. Es lässt sich fürwahr kein glänzenderer Schlussaccord denken zu der grossen Symphonie in Farben, mit welcher der Genius in höchster Kraftentfaltung die Decke der Sixtinischen Kapelle geschmückt hat.

[1]) „Alle die schönsten Regungen der Seele hat er bei Seite gelassen; von all dem, was uns das Leben teuer macht, kommt in seinen Werken wenig vor", heisst es im Cicerone (achte Auflage p. 773). Burckhardt würde dieses Urteil schwerlich ausgesprochen haben, hätte er Gelegenheit gefunden, die Stichkappen und Lünetten in der Sixtina eingehend zu studieren.



FRAGMENT EINES ROVERE-WAPPENS IM GROSSHERZOGLICHEN MUSEUM ZU SCHWERIN


DIE AUSMALUNG
DER ALTARWAND
MIT DEM
JUENGSTEN GERICHT
UNTER
PAUL III



ABSCHNITT I

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

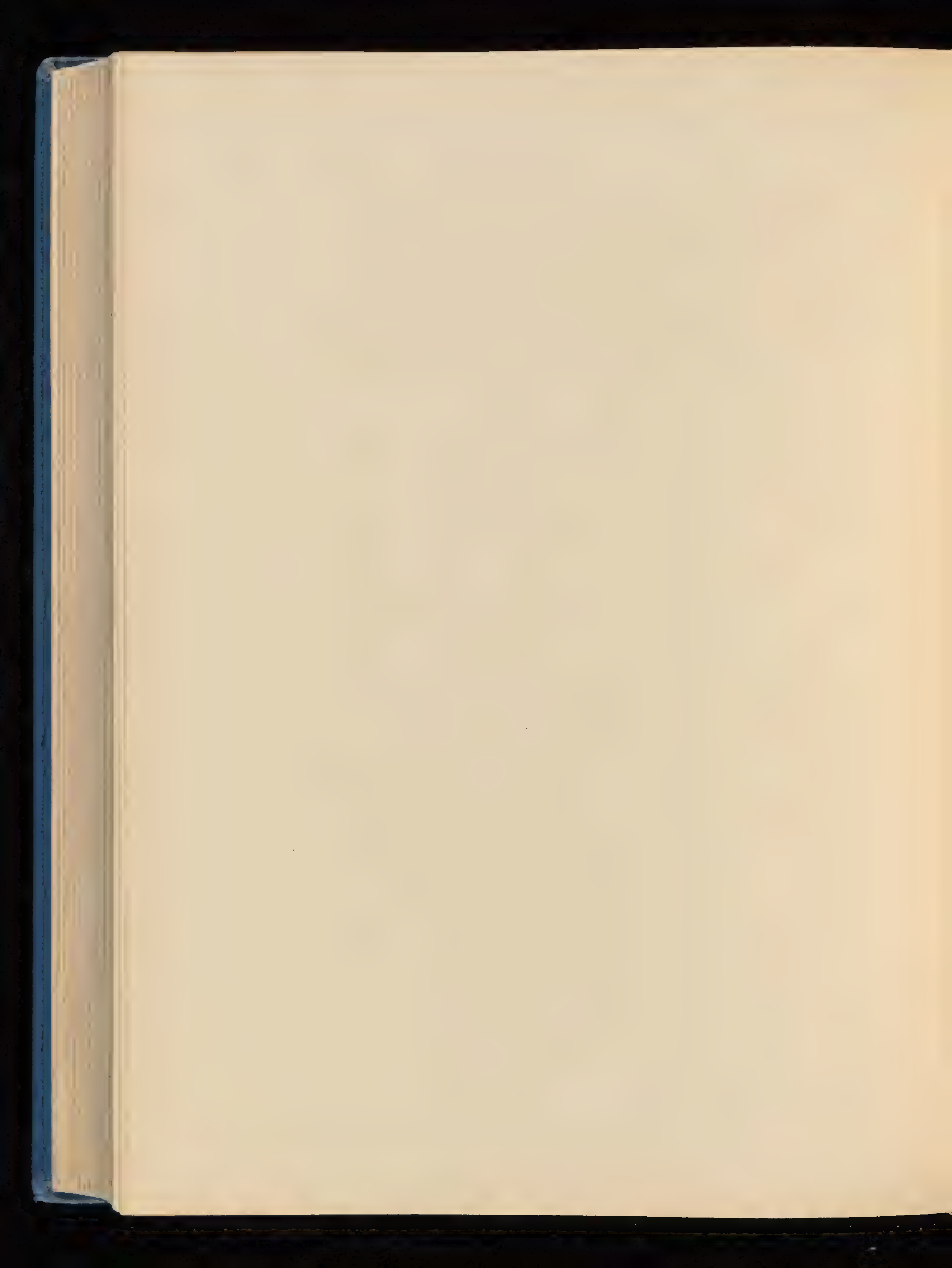




Abb. 211 SARKOPHAGRELIEF MIT DEM STURZ DES PHAETHON IN DEN UFFIZIEN

KAPITEL I •• MICHELANGELO UND TOMMASO CAVALIERI

„Neigung aber und Liebe unmittelbar nachbarlich angeschlossen Lebender durch so viele Zeiten sich erhalten zu sehen, ist das Allerhöchste, was dem Menschen gewährt sein kann", schrieb Goethe als Antwort auf den letzten Glückwunsch der Frau von Stein zu seinem Geburtstage im Jahre 1826. Ein solches Lebensglück ist auch Michelangelo in seiner Freundschaft zu Tommaso Cavalieri beschieden gewesen, den er erst in späten Lebensjahren wenig früher kennen lernte, als ihn Clemens VII. mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes in der Palastkapelle Sixtus IV. betraute.

Familiensinn Michelangelos

So innig die Zuneigung, so rührend die Nachsicht gewesen ist, die Michelangelo seinem schwachen Vater stets bewiesen hat, so dauernd und selbstlos die Fürsorge, die er sein Leben lang den Brüdern angedeihen liess — Familienaffekte haben niemals das Herz des Meisters ausgefüllt. Aber er besass einen ausgesprochenen Familienstolz, der es nicht ertrug, die Buonarroti-Simoni in dürftigen Verhältnissen und untergeordneten Lebensstellungen zu sehen. „Ich habe mich immer abgemüht, unser Haus in die Höhe zu bringen," schrieb er noch am 4. Dezember 1546 an seinen Neffen Lionardo, „aber ich habe keine Brüder darnach gehabt[1])." Und wenn wir alle die Briefe lesen, die Michelangelo im Laufe langer Jahre mit den Seinigen gewechselt hat, so sind wir überrascht zu sehen, wie er sie niemals zu Vertrauten seiner Pläne und Gedanken macht, wie er regelmässig auf ihre Angelegenheiten eingeht, ohne sie jemals in die eigenen einzuweihen. Fremd und fern stand sein innerer Mensch zu allen Zeiten den Blutsverwandten gegenüber, und trotz gelegentlicher Äusserungen wärmerer Affekte für den Vater und später für den Neffen Lionardo fühlen wir doch, dass er absichtlich dies Verhältnis so kühl gestaltete und aus Selbsterhaltungstrieb so kühl gestalten musste. Wie hart und bitter klingen noch des Meisters Worte, die er bald nach des alten Ludovico Tode im Sommer 1534 an denselben Giovan Simone richtete, dem er einst so furchtbar gedroht, als er sein unehrerbietiges Verhalten gegen den Vater erfahren hatte: „Als ich neulich morgens von dir und Gismondo zu Ser Giovan Francesco sprach, sagte ich, dass ich für Euch alle stets mehr gethan, als für mich selbst und schweres Ungemach erlitten, um Euch davor zu schützen. Ihr aber hättet niemals etwas

[1]) Milanesi, Lettere p. 197 und ebendort schreibt er: „Noi siàn *(sic!)* pure cittadini discesi di nobilissima stirpe".

anderes gethan, als mich schlecht zu machen in ganz Florenz. Das ist das, was ich gesagt habe[1].“ Das ist gewiss kein freundliches Verfahren, und es erscheint um so schroffer, als Michelangelo im Verkehr mit seinen Freunden bei aller Knappheit des Ausdrucks die Sprache warmer und tiefer Empfindung wohl zu finden wusste.

Aufenthalt in Florenz nach Vollendung der Deckenmalereien in der Sixtina

Auch der lange, fast zwanzigjährige Aufenthalt in Florenz nach Vollendung der Sixtina-Malereien hat den Meister seiner Familie nicht genähert. Im Gegenteil! Die Untüchtigkeit der Brüder und die Schwäche des Vaters mussten sich dem mit Mühsal und Sorgen aller Art beladenen Manne jetzt nur noch stärker aufdrängen. Es sind diese Jahre überhaupt die zerrissenste und unfruchtbarste Periode im Leben Michelangelos gewesen, während welcher er klagen konnte, er fühle Denk- und Urteilskraft entschwinden, in denen er oft vergebens nach Rettung suchte aus den mannigfachen Konflikten, die seine äussere und innere Existenz bedrohten[2]). Wie ein dumpfes Verhängnis lasteten die ungelösten Verpflichtungen gegen die Erben Julius II. auf seiner Seele, und er fühlte, je länger desto mehr, wie sehr sich seine künstlerische Kraft zwischen den Ruhmesdenkmälern der Rovere und der Medici zersplitterte. Dazu kamen die schweren politischen Wirren, die Belagerung und endlich der Fall von Florenz, das Michelangelo selbst gegen die Verwandten des Medici-Papstes verteidigt hatte, er, den man einst zum auserwählten Kreise des Magnifico gezählt, er, der eben noch im Dienste des Geschlechtes an den Marmordenkmälern in der Sakristei von San Lorenzo gearbeitet hatte. Als dann die Freiheit von Florenz begraben wurde und Herzog Alexander triumphierend einzog, da musste sich Michelangelo verbergen wie ein Verbrecher; doch hatte er schon wenig später den Mut, dem Gewalthaber die Forderung, die Befestigung des Forts von San Giovanni zu entwerfen, schroff zu verweigern[3]). Er fand eben auch in sich selbst diese altflorentinische Eigenschaft eines ungestümen Freiheitsdranges, und er konnte sie trotz aller Dankesschuld, die ihn an die Medici kettete, nicht verleugnen. Was Wunder aber, dass ihn der rachsüchtige Herzog hasste, was Wunder auch, dass Michelangelo die Vorbedingungen erfolgreichen Schaffens in seiner Vaterstadt nicht mehr zu finden meinte, wo nur die unerschütterliche Gunst des Papstes ihn vor gewaltsamer Unterdrückung zu schützen schien?

So zeigte sich der Meister schon im Dezember 1531 entschlossen, die Grabmal-Angelegenheit in Rom zum Abschluss zu bringen[4]), nachdem ein Versuch gescheitert war, die ganze Sache überhaupt von sich abzuwälzen[5]). Durch die Verhandlungen mit dem Herzog von Urbino, dem vornehmsten Re-

[1]) Milanesi, Lettere p. 153.

[2]) Mille rimedi inuan l'anima tenta:
Poich' i' fu' preso alla prestina strada,
Di ritornare endarno s'argomenta.

Frey, Dichtungen p. 12 n. XIV. Vgl. Justi, Michelangelo p. 295 u. 96. Über die materiellen Verluste, welche ihm die Jahre 1529 und 1530 brachten, schrieb er im August 1531 an Sebastiano del Piombo und setzte hinzu: Però io non posso più. (Milanesi Lett. 458.)

[3]) Condivi ed. Pemsel p. 122 ff.

[4]) „Parmi siate resoluto benissimo a venire a Roma“, schrieb Sebastiano del Piombo an Michelangelo am 15. Dezember 1531. Vgl. Milanesi, Les Correspondants de Michel-Ange p. 78.

[5]) Milanesi, Les Correspondants p. 74.

präsentanten der Rovere-Erben, verzögerte sich indessen die Abreise Michelangelos bis in den Frühling 1532[1]). Am 29. April wurde ein neuer Kontrakt geschlossen, der die Verpflichtungen des Meisters nicht unwesentlich erleichterte und ihm vor allem die Befugnis gab, jährlich zwei Monate oder auch länger in Rom zuzubringen, wie es Se. Heiligkeit bestimmen würde[2]). Ja, schon im Juni schrieb der Gesandte des Herzogs von Urbino an Michelangelo, der Papst verspreche ihm für den nächsten Winter eine Verlängerung seines Aufenthaltes in der ewigen Stadt[3]).

Thatsächlich kehrte Michelangelo auch schon Anfang September nach Rom zurück, wo er den ganzen Winter und Frühling verweilte, um wahrscheinlich erst im Juni 1533 seine Arbeiten in Florenz wieder aufzunehmen[4]).

Bekanntschaft mit Tommaso Cavalieri

In diesen Zeitraum und zwar in die letzten Monate des Jahres 1532 fällt des alternden Meisters Bekanntschaft mit dem jungen, vornehmen Römer Tommaso Cavalieri. Wahrscheinlich war es der Bildhauer Pier Antonio Cecchini, welcher beide Männer zusammenführte, wie er auch später alle Botschaften zwischen ihnen vermittelte[5]). Zahlreiche Gedichte und Briefe sind uns erhalten, die das unsägliche Glück des Meisters bezeugen, endlich den Freund gefunden zu haben, der ihn ganz verstand, dem er sich ganz erschliessen, ganz zu eigen geben konnte. Zu Michelangelos mächtiger Persönlichkeit musste jeder Stellung nehmen, der ihm nähertrat. Hass und Liebe hat er in gleicher Weise erfahren. Gerade damals verleideten Bandinellis erbärmliche Anfeindungen dem sorgenbelasteten Manne völlig den Aufenthalt in der Vaterstadt, aber es fehlte ihm auch nicht, vor allem unter dem jüngeren Geschlecht, an begeisterten Freunden. „Lieber will ich die Freundschaft aller Menschen und die Bekanntschaft aller, die ich kenne, preisgeben, als Eure Freundschaft verlieren“, beteuerte ihm Francesco da Sangallo[6]), der Sohn seines alten Freundes Giuliano in einem Brief vom September 1534. „Ihr wisst wohl, dass ich Euch nicht zürnen kann, da ich Euch wie einen Vater verehre“, schrieb etwa gleichzeitig Febo di Poggio[7]), ein Florentiner Freund, aus Pisa gebürtig, für welchen Michelangelo in der That väterlich gesorgt zu haben scheint.

Michelangelo als Freund

Aber natürlich konnten Freundschaftsbeziehungen zu jüngeren Männern, die zu ihm wie zu einem Halbgott emporschauten, des Meisters Innenwelt ebensowenig ausfüllen, wie seine Familienaffekte. Mochte man ihn lieben, vergöttern, seinen Genius in den Himmel erheben — es konnte ihn nicht tiefer

[1]) Frey, Dichtungen p. 509 Reg. 30. Hier erhalten wir auch im folgenden die zuverlässigsten Regesten über die späteren Lebensjahre Michelangelos.

[2]) Vgl. den Kontrakt bei Milanesi, Lettere p. 702 u. 705. Einen scharfsinnigen Kommentar zu diesem Kontrakt giebt Justi, Michelangelo p. 316.

[3]) „E sua S.ta m'ha detto pur hoggi hauerui satisfatto d'accrescerui molte opere, perche potiate piu longamente firmaruj questa vernata qua.“ Frey, Dichtungen p. 510, Reg. 33.

[4]) Frey, Dichtungen p. 514 und 515, Reg. 50 u. 51.

[5]) Vgl. über Pierantonio: Gori, Archivio I (1875), p. 72, Frey, Briefe p. 327 und 328 und Anhang II, B. I n. 5 und 6.

[6]) Frey, Briefe an Michelagniolo p. 339: Che io prima voglio diporre l'amicitia di tuti gli omini et la conoscentia di tuti quelli che io conoscho che perdere l'amicitia vostra: che sempre ui ho auto inn locho di padre et cosi aro sempre, dimetendo ogni altra persona per uoi.

[7]) Frey, Dichtungen p. 525 und 526.

berühren, so lange sein eigenes Herz nicht sprach. Liebend und leidend sich selber hinzugeben — das war die ungestillte Sehnsucht seiner Seele, die seinem Verhältnis zu geliebten Menschen den eigentümlichen Charakter aufgeprägt hat. Lieben und leiden! Beide Fähigkeiten hat er im höchsten Grade besessen, und er hat das selbst mit eigenen Worten bezeugt. „Ihr müsst wissen," so äusserte er sich im Dante-Dialog des Donato Giannotti[1]), „dass ich mehr Neigung verspüre, andere Personen zu lieben als je ein Mensch, der jemals zu irgend einer Zeit geboren wurde. Wenn ich nun jemand sehe, der irgend eine Kunst besitzt, der besondere geistige Fähigkeiten aufzuweisen hat, der irgend eine Sache geschickter zu thun oder auszudrücken versteht als andere, so bin ich gezwungen, ihn zu lieben, und gebe mich ihm in einer Weise hin, dass ich nicht mehr mir selbst, sondern ganz ihm gehöre." Und als sein Vater einundneunzigjährig im Sommer 1534 starb, da rief er aus: „Durch die Macht unserer Empfindung wird das Mass unserer Schmerzen bestimmt, und was ich empfinden, also leiden muss, das weiss Gott allein[2])!" Aber den Affekt, welchen er gab, forderte er auch zurück mit leidenschaftlichem Begehren. Und wer hätte dem gewaltigen Manne seine Liebe ganz zu vergelten vermocht? Weder Cavalieri noch Vittoria Colonna haben es gekonnt, und so gelangte er endlich zu dem Schluss leidvoller Resignation: „Ich sage, dass dem, welcher lebt, das was stirbt, der Seele Sehnsucht nicht zu stillen vermag[3])." Auf diesem Grunde hat sich die Weiterentwicklung des Meisters aufgebaut, die ihn in stetig fortschreitendem Läuterungsprozess zur reinen Gottesliebe hinaufgelangen liess.

Obwohl er schon hart an der Schwelle des Greisenalters stand, als ihm Tommaso Cavalieri zuerst begegnete, hatte Michelangelo doch niemals vorher einen Freundschaftsbund geschlossen, der seiner wert gewesen wäre. Und nun begegneten sich beide Männer in Rom, der Stadt der Sehnsucht aller Florentiner, der Stadt, welche man damals als die Heimat aller Menschen pries, die ihr Leben geistig ausgestalten wollten[4]). Angesichts der grössten historischen Vergangenheit, angesichts der erhabensten Trümmerwelt, deren ernste Sprache der eine wie der andere verstand, reichten sie sich die Hand. Man möchte meinen, die beiden müssten sich zuerst in der Begeisterung für das Altertum gefunden haben, und vielleicht hat Michelangelo Cavalieris Haus zuerst betreten, um hier die Sammlung erlesener Antiken zu bewundern, die der vor-

[1]) De' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio. Dialoghi di Messer Donato Giannotti, Firenze 1859, p. 32.

[2]) Nostri intensi dolori e nostri guai
Son come più e men çiascun gli sente:
Quant' in me posson, tu, Signior, tel sai.

(Frey, Dichtungen p. 48.)

[3]) Jo dico, ch'à chi uiue quel che muore
Quetar non puo disir, ne par s'aspetti
L'eterno al tempo, oue altri cangia il pelo.

(Frey, Dichtungen p. 83. Son. LXXIX.)

[4]) „Roma est patria omnium fuitque", heisst es schon im Jahre 1523 auf dem Grabstein des am „Kalten Ister" geborenen Archidiakonen Lazo in S. Stefano Rotondo. Vgl. Forcella VIII p. 209 n. 541. Ich verdanke die Bekanntschaft mit diesem schönen Grabspruch dem würdigen Monsignore Fraknói in Rom.

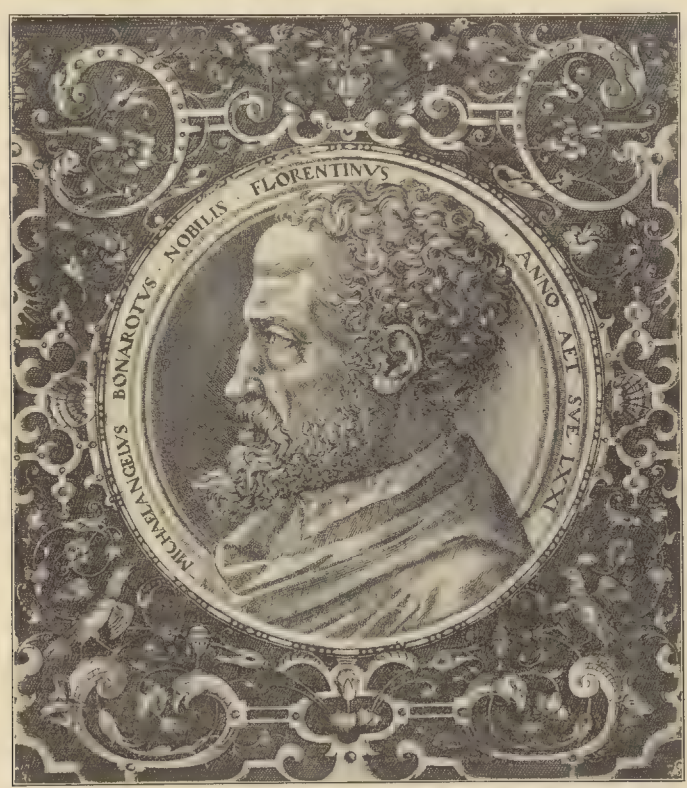


Abb. 212 PORTRÄT MICHELANGELOS VON EINEM UNBEKANNTEN ITALIENISCHEN STECHER
Nach einem Stich im Besitz des Herrn Geheimrat Ruland in Weimar

nehme Römer besass. Jedenfalls sind sämtliche Zeichnungen, die der Meister seinem Freunde als Unterpfand der tiefsten Herzensneigung bot — der Phaethon, der Tityos, der Ganymed — antiken Vorstellungskreisen entnommen.

Michelangelo als Dichter

„Amor trocknet mir die Augen mit seinen Händen und verspricht mir süssen Lohn für alle meine Leiden, denn es kann ja nicht wertlos sein, was so viel kostet[1]," so seufzt Michelangelo in einem der zahlreichen Sonette, in denen er die Freuden und Schmerzen seiner grossen Liebe poetisch verklärt hat. Und in der That! So kostbar auch die Thränen waren, die der grosse

[1] „Amor con le sue man gli ochi m'asciuga
Promectendomi cara ogni fatica;
Che uile esser non puo chi tanto costa."
Frey, Dichtungen p. 52 n. LXIII.

Mann um den Freund vergossen hat — der Gegenstand seiner Neigung ist kein unwürdiger gewesen. Benedetto Varchi, der Florentiner Geschichtsschreiber und einer der glühendsten Bewunderer Michelangelos, hatte den jungen Cavalieri in Rom kennen gelernt: „Nicht nur seine Schönheit entzückte mich," ruft er aus [1]), „sondern auch die Anmut seiner Sitten, die Vornehmheit seines Anstandes und die Schärfe seines Geistes. Fürwahr, er verdiente es und verdient es noch heute, dass der ihn am meisten liebt, der ihn am besten kennt [2])."

Trotzdem müssen wir lächeln, wenn wir lesen, dass Michelangelo in seinem ersten uns erhaltenen Briefe an den jungen Römer diesen als eine Leuchte des Jahrhunderts preist, die ihresgleichen nicht fände auf der Welt [3]). Die tiefe, ungestillte Sehnsucht, die er Jahr um Jahr in sich verschlossen, die mächtige Leidenschaft der Empfindung, die nie ein Ziel gekannt, kam jetzt am Abend eines Lebens der Arbeit und Entsagung zum elementaren Ausbruch. So steht er auf einmal vom Glanz des Glückes und der Liebe überflutet vor uns, betäubt, geblendet wie einer, der nach langer, dunkler Kerkerhaft das Licht der Sonne wieder schaut. Sein Erstaunen über sich selbst und das, was er erlebt, hat er in Versen auszudrücken versucht. Sie sind wie die erste Ahnung eines wunderbaren Liebesfrühlings, einer geistigen Wiedergeburt im Alter, welche die gewaltige Natur dieses Mannes in ihren Grundvesten erschütterte:

> Fühlt meine Seele das ersehnte Licht
> Von Gott, der sie erschuf? Ist es der Strahl
> Von andrer Schönheit aus dem Jammerthal,
> Der in mein Herz erinn'rungweckend bricht?

[1]) Lezione di Benedetto Varchi sopra il sottoscritto Sonetto di Michelagnolo Buonarroti fatta da lui publicamente nella accademia Fiorentina la seconda domenica di quaresima l'anno MDXLVI ed. Guasti, Le Rime p. CVIII: M. Tommaso Cavalieri, giovane romano nobilissimo, nel quale io conobbi già in Roma (oltra l'incomparabile bellezza del corpo) tanta leggiadria di costumi, e cosi eccellente ingegno e graziosa maniera, che ben meritò e merita ancora che più l'amasse chi maggiormente il conosceva.

[2]) Varchi hat auch in einem schönen und tiefen, bis heute völlig unbeachtet gebliebenen Sonett die glänzenden Eigenschaften Cavalieris und sein Freundschaftsverhältnis zu Michelangelo besungen:

A. M. Tommaso Cavalieri.

> Quel ben, che dentro informa e fuor riluce,
> Alma e beltade in un spirto, e colore,
> Frutto che mai non muor, caduco fiore,
> Un raggio è sol della divina luce.
> La qual tutto e per tutto avviva e luce
> Egualmente spargendo il suo splendore,
> Ma nulla egual l'apprende, onde or maggiore
> Dalle cose, or minor sempre traluce.
> Ma voi tal parte ne pigliasti, e tanta
> Ne porgete ad altrui, quanto ciascuno
> Secondo il valor suo ricer puote
> Benchè di quanti la mirâr, solo uno
> Angel disceso dall'eterne ruote,
> La vide intera, e l'amò tutta quanta.

Vgl. Varchi, Opere II (1859 Trieste) p. 859, Son. CLXXX.

[3]) Milanesi, Lettere p. 462. Übersetzung bei Scheffler, Michelangelo p. 35.

Ist's nur ein Klang, ist es ein Traumgesicht,
Das Aug' und Herz mir füllt mit einem Mal,
Mit glühender und nie geahnter Qual,
Die mich zu Thränen zwingt? Ich weiss es nicht!

Das was ich fühle, suche, was mich lenkt,
Ist nicht in mir, noch weiss ich es zu finden,
Es muss ein anderer mir offenbaren.

Es treibt mich, seit dein Anblick mir geschenkt,
Ein Ja, ein Nein — ein bittersüss Empfinden —
Ich ahne, dass es deine Augen waren[1]).

Cavalieri nahm solche Huldigungen entgegen mit der Bescheidenheit eines Mannes, den fremde Bewunderung nicht über den eigenen Wert zu täuschen vermag. Aber wie hätte ihn die Zuneigung eines solchen Mannes nicht beglücken sollen? „Ich versichere Euch", antwortete er, „dass Ihr von mir die gleiche, ja noch grössere Liebe als Gegengabe empfangt. Denn niemals habe ich einen Menschen mehr geliebt als Euch, und niemals begehre ich irgend eine Freundschaft mehr als die Eurige[2])." So wurde dieser Freundschaftsbund am ersten Januar 1533 besiegelt. „An einem für mich Glück verheissenden Tage", schrieb Michelangelo[3]), der jetzt auch seine Kunst in den Dienst des Freundes stellte und für ihn die herrlichsten Zeichnungen entwarf. Später hat er sogar, obwohl er zu porträtieren hasste[4]), das lebensgrosse Bildnis Cavalieris in schwarzer Kreide auf einen Karton gezeichnet. „Es scheint von der Hand eines Engels gemalt", schrieb ein Unbekannter, der es später im Palazzo Farnese sah, „mit jenen schönen Augen, dem Mund und der Nase. Er erscheint in antiker Gewandung und hält in der Hand ein Gemälde oder eine Medaille oder was es sei. Er ist bartlos, und das Ganze ist so herrlich, dass es jeden Verständigen in Erstaunen setzen muss[5])."

Als Buonarroti etwa im Juni 1533 nach Florenz zurückkehrte, nahm er die Freundschaft des edlen Römers als köstliche Errungenschaft mit sich fort.

[1]) Frey, Dichtungen p. 79. Der Übersetzung ist die von Robert-tornow, Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti p. 233 zu Grunde gelegt.

[2]) Frey, Dichtungen p. 512, Reg. 45. Symonds II p. 400.

[3]) Frey, Dichtungen p. 513, Reg. 46.

[4]) Vasari ed. Milanesi VII, 271: Ritrasse Michelangelo Messer Tommaso in un cartone grande di naturale, che nè prima nè poi di nessuno fece il ritratto, perchè aboriva di fare somigliare il vivo se non era d'infinita bellezza. Giovanni della Casa suchte Michelangelo durch ein Sonett zu bewegen, das Bild einer von ihm geliebten Frau zu malen. Vgl. Piacenza, Vita di Michelagnolo Buonarroti, Torino 1812, p. 62. Bei Vairani (Cremonesium Monumenta Romae extantia, Romae 1778, p. 61) ist die Büste des Cremonesen Faerno (heute im Capitolinischen Museum?) abgebildet; die gleichfalls lange für ein Werk Michelangelos gegolten hat.

[5]) Das Porträt Cavalieris gelangte mit der Erbschaft der Farnese nach Neapel und ist seitdem verschollen. Die merkwürdige Beschreibung, welche Duppa (a. a. O. I, p. 326) als Randnotiz der Giunti-Ausgabe von Vasari in der Corsiniana zu Rom fand und die schon von Bottari publiziert worden ist, blieb in der modernen Michelangelo-Litteratur vollständig unbeachtet.

Er hatte inzwischen mit dem Papst eine neue Abmachung getroffen, nach der er sich jährlich nur noch vier Monate in Florenz aufzuhalten brauchte, um dort die Arbeiten an der Sakristei und der Bibliothek von San Lorenzo weiter zu führen[1]). Aber auch jetzt noch brannte ihm der Boden unter den Füssen. „Unablässig, Tag und Nacht, sehne ich mich in Rom zu sein“, schreibt er wahrscheinlich schon Anfang September seinem treuen Hausverwalter Angiolini, einem jener zahlreichen Freunde geringerer Ordnung, die es sich als Ehre anrechneten, dem berühmten Manne zu dienen. „Denn ich möchte zum Leben zurückkehren“, fährt er in seltsam erregter Stimmung fort, „und das kann ich nur dort, wo meine Seele ist . . . Ich kann in Ewigkeit nicht anderwärts leben! Und glaubt nicht, dass ich scherze. Nein! Ich spreche ganz im Ernst. Denn ich bin um zwanzig Jahre gealtert und habe zwanzig Pfund abgenommen, seit ich hier bin[2]).“ Also die Heimat war ihm zur Fremde geworden! Ja, sie war ihm nichts anderes mehr als ein Käfig, an dessen Gittern er sich die Flügel wundschlug. Mit jeder Fiber sehnte er sich zurück nach Rom, als ob das Schicksal selbst ihn riefe. Hier sagte das weiche, gemässigte Klima seiner Konstitution besonders zu[3]), hier hoffte er sich im vertrauten Umgang mit dem Freunde für die Entsagung eines langen, liebeleeren Lebens zu entschädigen, hier wollte er noch einmal auf dem grössten Schauplatz der Welt mit den Geistern der Vergangenheit ringen und hier die Zukunft selbst in den Zauberkreis seines Geistes bannen.

Er wurde mit Sehnsucht erwartet. „Ich habe nichts anderes mehr zu sagen“, hatte Cavalieri schon Anfang August geschrieben, „als Euch zu bitten, bald zurückzukehren, denn Eure Rückkehr wird mich aus dem Gefängnis befreien. Auch möchte ich jeden schlechten Umgang fliehen, und um das zu können, darf ich mit niemand anders umgehen als mit Euch[4]).“ Aber gegen den Wunsch und Willen des Meisters verzögerte sich seine Rückkehr durch die Reise des Papstes nach Frankreich, dem er am 22. September in S. Miniato al Tedesco seine Aufwartung machte[5]). So hatte sich endlich der wackere Angiolini schweren Herzens entschliessen müssen, in Michelangelos Obstgarten die köstlichen Pfirsiche und Granatäpfel abzunehmen, ohne seine Rückkehr abzuwarten. Er hatte Messer Tomao und dem Knaben des Fra Sebastiano ein Körbchen gesandt, den Rest aber für den Hausherrn aufgehoben. „Euer Haus und all das Eurige ist in bestem Zustande“, schrieb er am 18. Oktober; „der Aufenthalt in Rom ist gesund und sicher. Eilt und kommt[6]).“

[1]) Condivi ed. Frey p. 148 u. p. 150. Vasari ed. Frey p. 151 bringt dieselbe Angabe, die auch durch Michelangelos Brief an Giovanbattista Figiovanni am 15. Oktober 1533 bestätigt wird. Vgl. Milanesi p. 470 n. CDXIX.

[2]) Milanesi, Lettere p. 469 n. CDXVIII.

[3]) Vgl. Esequie del divino Michelagnolo. Firenze 1564. Wiederabdruck 1875 p. 23. Hier werden Michelangelo selbst die Worte in den Mund gelegt, dass er Florenz nur wegen der „qualità dell'aria“ gemieden habe; „poichè l'esperienza gli aveva insegnato, che per essere questa di una natura acuta e sottile, e per questo inimicissima alla sua complessione, si era in quella di Roma, più dolce e più temperata, mantenuto sanissimo fino al novantesimo anno.“

[4]) Frey, Dichtungen p. 518, Reg. 61. Symonds II p. 401.

[5]) Ricordi ed. Milanesi p. 604.

[6]) Die Briefe des Bartolomeo Angiolini an Michelangelo, die vom September 1521 bis zum Oktober 1533 reichen, wurden zuerst von Symonds (II p. 386—399), dann von Frey in seinen Regesten



Abb. 213 DAS VESTIBÜL DES HAUSES MICHELANGELOS IN ROM
Nach einem Stich von L. Rossini

So hielt denn Michelangelo endlich im November 1533 seinen Einzug in das Haus am Macel de' Corvi, unweit des Forum Trajanum, wohin er schon nach dem Tode Julius II. seine Marmorblöcke hatte bringen lassen. Dies Haus, das ihm die

zu den Dichtungen Michelangelos publiziert. Angiolini hat im Sommer und Herbst 1533 vor allem die Botschaften und Sonette zwischen Michelangelo und Cavalieri vermittelt.

Michelangelos endgültige Übersiedelung nach Rom. Das Haus am Macel de' Corvi

Erben des Rovere-Papstes im Jahre 1516 zugestanden hatten, ist nun die letzten dreissig Jahre seines Lebens die Stätte seiner Arbeit gewesen[1]). [Abb. 213 und Abb. 219.] Es lag im Zentrum der Stadt zwischen Piazza Venezia und St. Maria di Loreto, bot eine geräumige Werkstatt, besass einen Turm, Stallungen und sogar einen Garten, in welchem die Lorbeerbäume üppig emporschossen. Michelangelo hat dies Haus nur noch zweimal wieder auf kürzere Zeit verlassen; im folgenden Sommer kehrte er noch einmal auf vier Monate nach Florenz zurück; im Herbst des Jahres 1556 verbrachte er einige Wochen der Ruhe in Spoleto.

Der Palast der Cavalieri

Kaum zehn Minuten vom Macel de' Corvi entfernt, in dem Rione von Sant' Eustachio, unweit der Torre Argentina, lag der Palast der Cavalieri an einem freien Platz, von Gärten umgeben[2]). Hier hatte Messer Tomao drinnen in einem grossen Saal und draussen im Garten seine Antikensammlung untergebracht. So wohnten die Freunde fast nachbarlich nebeneinander, und unzählige Male wird Cavalieri seinen Weg durch die engen Gassen der Botteghe oscure, der Via di San Marco und der Via del Foro Trajano genommen haben, dem einsamen Meister die seltenen Mussestunden zu erheitern. Allerdings gewinnt man den Eindruck, dass die Verbindung beider Männer auch noch später mancherlei Trübung erfuhr. Wenigstens geht fast durch alle Dichtungen, die Michelangelo damals seinem Freunde weihte, ein Zug der Trauer und der ungestillten Sehnsucht. Es scheint, dass Cavalieri, ob er wohl die Zuneigung Michelangelos voll erwiderte, die demütige, bedingungslose Hingabe des gewaltigen Mannes anfangs nicht verstand. Dem jungen, edlen Römer musste die heisse, dunkle Leidenschaft des ernsten Meisters nicht weniger befremdlich sein, als sie uns heute erscheinen würde, stände der Charakter Michelangelos nicht im Lichte jener schönen Worte seines Zeitgenossen Ammirato vor uns, der von ihm zeugte, dass nie ein Vorwurf oder Flecken den reinen Spiegel dieser langen, glänzenden Lebenslaufbahn getrübt habe[3]). Ja, es giebt zur

[1]) Vgl. Steinmann, Wohnung und Werkstatt Michelangelos in Rom (Deutsche Rundschau 1902 p. 279). Hier ist die Litteratur vollständig zusammengestellt. Hinzuzufügen ist: Gori, La casa di Michelangelo e quella di Raffaello (Archivio storico artistico archeologico e letterario della città e provincia di Roma I [1875] p. 161 ff.). Das Vestibül des heute vom Erdboden verschwundenen Hauses am Macel de' Corvi wurde im Jahre 1809 von L. Rossini gestochen. Vgl. den Katalog der Kupferstiche der Corsiniana von Hermanin in den Gallerie nazionali Italiane IV (1899) p. XLIV n. 10. Die Photographie nach dem Stich der Corsiniana verdanke ich der Güte des Commendatore Giacomo Boni in Rom. Über dem Eingang eines Häuschens am Aufgang des Capitols (Via delle tre Pile 2) liest man auf zierlicher Marmortafel: Parva sed apta summo pictori sculptori poetae architecto. Welche Bewandtnis es mit dieser, wie mir scheint, ziemlich modernen Inschrift hat, die nur auf Michelangelo bezogen werden kann, habe ich nicht ermitteln können.

[2]) An der Ecke der Via di Tor Argentina und der Via Barbieri. Vgl. G. B. Nolli, Nuova Pianta di Roma 1748 Tav. 20 n. 765. Auf dem einstigen Besitztum der Cavalieri erhebt sich heute der Palazzo Lazzaroni. Baron Lazzaroni hatte die Güte, mich durch die hohen, zum Teil a volta reale gedeckten Räume des alten Cavalieri-Palastes zu führen, in welchem sich kein Wappen oder Erinnerungszeichen an die einstigen Besitzer erhalten hat.

[3]) Ammirato, Jstorie Fiorentine. Firenze 1641, III p. 538: Questo è quel Michelagnolo, il quale honorato da Principi maggiori della Christianità, rinnouò à nostri tempi i pregi degli antichi secoli, e quello, che in huomo di tanto ingegno fù sommamente da commendare, che essendo vissuto per lo spazio di 90 anni, non si trouò mai chi in tanta lunghezza di tempo e licenza di peccare gli potesse meritamente apporre macchia ò bruttezza alcuna di costumi.

Seelengeschichte Buonarrotis keine ergreifenderen Zeugnisse als die Lieder an Cavalieri. Er erschliesst in ihnen sein Herz, wie es Shakespeare in seinen Sonetten gethan. „Ich habe keinen Freund und ich will auch keinen", hatte er in bitterer Vereinsamung geklagt, als er die Deckengemälde der Sixtina malte. Und als er nun nach mehr als zwanzig Jahren in der Palastkapelle des Papstes aufs neue zum Pinsel griff, da hatte ihm das Leben trotz aller Bitternisse mehr erfüllt, als es ihm je versprochen. Er behauptete nicht nur als „der einzige", „der göttliche" vor allen Meistern Italiens das Feld — er hatte endlich auch sich selbst in einem Freunde gefunden. Was Wunder, dass der vielgeprüfte Mann erst lernen musste, Mass zu halten, dass er, berauscht von der Fülle ahnungsvollen Glückes, in Tagen und Wochen sich zu eigen machen wollte, was erst die weise Schickung langer Jahre zu gewähren vermag.

Stürmische Liebe, Entfremdung und Versöhnung

Gleich nach der Übersiedelung nach Rom im Spätherbst 1533 mag das Sonett entstanden sein, in dem es heisst: „Du weisst, dass ich gekommen, deinen Umgang in der Nähe zu geniessen. Und wenn die Hoffnung wahr ist, die du mir giebst, warum zögern wir noch, uns als Freunde zu begrüssen? Lass die Mauer fallen, die sich noch zwischen dir und mir erhebt; denn, ach, das unterdrückte Weh gewinnt über uns doppelte Gewalt[1]." Augenscheinlich war der Empfang von seiten Cavalieris kühler gewesen, als Michelangelo erwartet hatte; ja, die Zurückhaltung des jungen Römers scheint sogar vorübergehend zu einem Bruch geführt zu haben. Dem bitteren Schmerz des Meisters über die Entfremdung, welche damals eingetreten ist, verdanken wir einen seiner klangreichsten Gesänge:

Wenn in zwei Liebenden des Schicksals Walten,
Wenn keusche Liebe gleich und Frömmigkeit,
Wenn einer weinet bei des andern Leid,
Ein Will' und Geist in zwei Gemütern schalten,

Wenn eine Seele lebt in zwei Gestalten,
Verklärt in beiden und zu gleicher Zeit,
Mit einem Flügel trägt zur Seligkeit,
Ein gold'ner Pfeil zwei Herzen hat gespalten,

Wenn Seel' und Sinn in selbstvergess'ner Liebe
Bei beiden sich in Harmonie vereinen
Und für dasselbe Lebensziel entbrennen,

Wenn gegen solchen Treubund tausend Triebe
Und abertausend andrer gar nichts meinen,
Kann ihn ein einz'ger Zwist für immer trennen?

Natürlich konnte er es nicht, und wir hören bald aus Michelangelos eigenem Munde, dass er in den leuchtenden Augen des Freundes vollständigen

[1]) Frei nach den Übersetzungen von S. Hasenclever, Leipzig 1875, p. 213 und W. Robert-tornow p. 102. Vgl. Frey, Dichtungen p. 33, XLIV, Guasti Rime p. 190.

Frieden, Gesundheit des Leibes und der Seele gefunden hat[1]). Seine Sprache wird ruhiger, seine Empfindungen äussern sich weniger leidenschaftlich, aber sie scheinen sich noch zu vertiefen: „In mir der Tod, in dir das Leben“, ruft er aus; „du bist ein Meister auch über die Zeit. Kurz oder lang machst du mein Leben, wie es dir gefällt[2]).“ Und in der wachsenden Erkenntnis, dass er seine Neigung keinem Unwürdigen geschenkt, belebt sich ihm auch die Hoffnung, noch einmal ganz von dem Freunde verstanden zu werden: „Glückseliger Tag! Mögen Zeit und Stunden stille stehen, der Tag, die Sonne selbst in ihrer alten Bahn, dass ich auf immer — auch wenn ich’s nicht verdiene — den süssen und ersehnten Freund in meinen Armen halte[3])!“

So hingebend hat der stolze Michelangelo geliebt! In solcher Demut hat der grosse Meister um die Freundschaft eines jungen, unbekannten Mannes geworben. Solch heisse Liebesglut versengte noch sein Herz, als schon die Haare silberweiss sich färbten, als schon die Todesschatten langsam sich herniedersenkten. Aber als Philosoph und Dichter kannte er sich selbst und seine Leidenschaften, und darum gelang es ihm auch, ihrer Herr zu werden: „Wenn ich meine Vergangenheit bedenke,“ so seufzt er, „so finde ich auch nicht einen Tag, der ganz mein eigen gewesen wäre. Trügerisch waren die Hoffnungen, eitel die Wünsche, denen ich weinend und seufzend, liebend und sehnend nachgegangen bin. So giebt es keinen irdischen Affekt, den ich nicht gekostet hätte[4]).“ In diesem Sinne betrachtet ist Michelangelos Leidenschaft für Cavalieri nur als Symptom einer grenzenlosen Hingabe an die Schönheit des Körpers und der Seele anzusehen, wo sie ihm in vollendeter Harmonie begegneten. Und für dieses Schönheitsideal, wo er es in menschlicher Erscheinung gefunden zu haben glaubte, ist der Meister als Jüngling, als Mann und Greis mit derselben ungestillten Sehnsucht entbrannt. „Liebe, ja verzehre dich in Liebe“, ermahnt ihn Amor, „denn es giebt für den sterblichen Menschen keine anderen Flügel als diese, sich von der Welt zum Himmel empor zu schwingen. Ich bin es, der in deinen ersten Jahren schon deine schwachen Augen zur Schönheit emporgerichtet hat[5]).“

[1]) Non uider gli occhi miei cosa mortale,
Alhor che ne’ bei uostri intera pace
Trouai.

Frey, Dichtungen p. 83 LXXIX, Guasti p. 214, Robert-tornow p. 127.

[2]) Frey, Dichtungen LIX p. 50. Guasti p. 273, Robert-tornow p. 269.

[3]) Frey, p. 39 L. Guasti p. 180. Robert-tornow p. 107. Der Vorwurf, „Michelangelo poeta“, ist neuerdings ausser von Henry Thode auch von Arturo Farinelli in der Festschrift für A. d’Ancona meisterhaft behandelt worden. Ich fühle mich Herrn Professor Farinelli für Übersendung eines Sonderabzuges besonders verpflichtet.

[4]) Ch’affetto alcun mortal non mi è piu nuovo. Frey p. 37 XLIX. Guasti p. 347. Robert-tornow 371. Ebenso sagt Shakespeare von sich im Son. CIX: Never believe, though in my nature reigned All frailties that besiege all kinds of blood. Vgl. E. Steinmann, Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti und ihre neue kritische Ausgabe (Beilage z. Allgem. Ztg. 1898 n. 192 p. 5).

[5]) Frey, Dichtungen p. 50, LX und 51, LXI. Guasti p. 248, Robert-tornow p. 89.

Chome persona morta
Mena suo vita chi è da me sicura.
Amore è un choncetto di belleza,
Immaginata o uista dentro al core,
Amicha di uirtute e gentileza.

Denn auch die Liebe, durch die allein der Mensch sein Dasein bethätigt, ist ihm nur ein Ausfluss der Schönheit[1]).

Dass die Menschen — the wise World, wie Shakespeare sich ausdrückt[2]) — über solche Empfindungen, die ihnen fremd und unverständlich waren, die Achseln zuckten, hat Michelangelo mit Schmerz erfahren müssen. „Was mich dein schönes Antlitz suchen und erkennen lehrt," klagt er, „wird schlecht verstanden vom menschlichen Geist[3])." Aber wir hören nicht, dass er dem Urteil der Menge irgend welche Gewalt über sich eingeräumt hätte. Im Gegenteil: „Wenn auch die lästersüchtigen Thoren mit dem Finger weisen auf das, was andere empfinden — heisst es in einem der späteren Cavalieri-Sonette — die heisse Sehnsucht, das keusche Verlangen, die Liebe und die Treue sind deshalb nicht weniger beglückend[4])."

Aber umsomehr lag ihm daran, von dem Freunde verstanden zu werden, dem „Cavalier armato", welchem er sich als Gefangener bedingungslos ausgeliefert hatte. „Zürne mir nicht, Signior mio caro", bittet er, die Leidenschaftlichkeit seiner Liebe gleichsam entschuldigend; „was ich in dir suche, was mich am meisten an dich fesselt, das liegt in der Hoffnung einer völlig harmonischen Verbindung unserer Seelen begründet[5])." Und wie ernst es ihm war mit dieser geistigen Verklärung ihres Freundschaftsbundes, das hat er noch einmal in einer späteren Dichtung ausgesprochen, als beide schon wussten, was sie einander geben konnten, was sie von einander verlangen durften: „Die Sinnlichkeit ist keine Liebe, sondern entfesseltes Begehren, welches die Seele tötet; unsere Liebe aber macht die Freunde schon hier unten vollkommen und noch vollkommener durch den Tod im Himmel[6])."

Charakter und Lebensstellung des Tommaso Cavalieri

Über den Charakter des Mannes, dessen Zuneigung Michelangelo so ungestüm begehrte, und den er dann dreissig Jahre lang seines vertrautesten Umganges gewürdigt hat, liegen ausser seinen eigenen Briefen und Gedichten verhältnismässig wenige Quellen vor. Wir kennen aus der Geschichte dieses Freundschaftsbundes eigentlich nur den stürmischen Anfang und das stille Ende genauer. Wohl aber wissen wir, dass Cavalieri nicht nur den Adel der Geburt, sondern auch den der Gesinnung besass, dass er, zum Manne gereift, in Rom die höchsten bürgerlichen Ehrenstellungen bekleidete.

Frühverwaist hatte er wohl früh gelernt, die wechselnden Erscheinungen des Lebens auf ihren Wert hin kritisch zu prüfen[7]). Jedenfalls berührt seine Zurückhaltung den glühenden Erklärungen Michelangelos gegenüber sympathisch.

[1]) Frey, Dichtungen p. 50, LX. Guasti p. 272, Robert-tornow p. 87.
[2]) Son. LXXI.
[3]) Frey, Dichtungen p. 34, XLV. Guasti 217, Robert-tornow 105.
[4]) Frey, Dichtungen p. 53, LXIV. Guasti p. 216, Robert-tornow p. 125.
[5]) Quel che di te piu ami, non ti sdegni
Che l'un dell'altro spirto s'innamora.
Frey, Dichtungen p. 34, XLV, Guasti 217, Robert-tornow 105. „The marriage of true minds" drückt Shakespeare sich aus.
[6]) Frey p. 83, LXXIX, Guasti p. 214, Robert-tornow 127.
[7]) Im Jahre 1536 war Emilio Cavalieri, der Vater Tommasos, schon wenigstens ein Jahr tot, wie aus folgender Aufzeichnung bei Jacovacci II, 749 (Cod. Vat. 2549) hervorgeht: 1536. 29. Sept. In Catasto S.mi Saluatoris parte 2. Dñs Thomas de Caualeriis soluit florenos 50 rom. pro anni-

Er konnte nicht wissen, ob sich dies mächtig lodernde Feuer nicht schnell verzehren würde; er musste sich auch anfangs der ungeheuren Grösse dieses Mannes wenig gewachsen fühlen. Dann aber scheint er bald erkannt zu haben, wie tief und wahr des Meisters Empfindungen waren, und welch eine Ehrung für ihn selbst in der Freundschaft eines solchen Mannes lag. Wir sehen, wie er allmählich Michelangelos Interessen zu seinen eigenen macht, wie er zeichnen lernt, wie er sich Kenntnisse in der Architektur erwirbt und wie er aufs eifrigste das Studium und den Ankauf von Antiken betreibt[1]). Wir besitzen noch heute das Verzeichnis der reichen Sammlung von Altertümern im Palazzo Cavalieri[2]); und wir hören weiter, dass der vornehme Römer mit anderen Gelehrten zur Wiederzusammenstellung der Konsular-Fasten herangezogen wird und im Jahre 1562 als Sachverständiger einige Antiken abschätzt, die der Kardinal Farnese gekauft hatte[3]).

Als Vittoria Colonna gegen Ende der dreissiger Jahre häufiger in Rom ihren Wohnsitz nahm, schloss sich auch Cavalieri ihrem Kreise an, und seiner Vermittlung bediente sich die hohe Frau, um einmal von Michelangelo eine Zeichnung für ein Kruzifix zu erhalten[4]). Denn es war allgemein bekannt, dass Messer Tomao auf die Entschliessungen des Meisters den grössten Einfluss ausübte, und dass er ihm keine Bitte abzuschlagen vermochte[5]). Wollte man irgend ein Gutachten, irgend einen künstlerischen Rat von Michelangelo, so suchte man sich erst die Fürsprache Cavalieris zu sichern, der auch häufig geringeren Künstlern Zeichnungen des Meisters verschaffte, welche diese dann in Farben ausführten. So malte Marcello Venusti das Verkündigungsbild, welches Cavalieri in die Lateranskirche stiftete, nach einer Zeichnung Buonarrotis, und dasselbe gilt von einem Gemälde gleichen Gegenstandes in der Kapelle der Cesi in S. Maria della Pace[6]). Wie gross aber die Zahl von Zeichnungen war, die Ca-

uersario Aemilij de Caualeriis olim sui Patris sepulti in ecclesia Stae Mariae de Aracoeli prout apparet in libro nono anniversariorum ad cartas 124.

[1]) Der Name des Tommaso Cavalieri erscheint häufig im Corpus Incript. Lat. als Besitzers von Marmorfragmenten, die in den Regionen S. Eustachio und Campitelli ausgegraben worden waren. Vgl. Lanciani im Arch. della Soc. Rom. di stor. patr. VI (1883) p. 240.

[2]) Abgedruckt von Aldrovandi, Le statue di Roma, Venezia 1556, p. 225–227. Auf einer Architekturzeichnung in den Uffizien liest man: Ricordo di una base conservata in Casa di Messer Tommaso de' Cavalieri. Vgl. Ferri a. a. O. p. 128. Ein ähnliches Blatt im Codex Vat. 3439 Fol. 46.

[3]) Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma I p. 169. Das ganze Dokument ist abgedruckt bei Lanciani, Storia degli scavi di Roma II p. 163. Zu den Fasten vgl. ebenda pag. 199. Am 20. Juni 1583 wurde Cavalieri in eine Kommission gewählt, die Antiken des Ottaviano Capranica abzuschätzen. (Lanciani II, 88.)

[4]) Eine Kopie nach dieser Zeichnung liess Cavalieri von Marcello Venusti ausführen. Das Gemälde gelangte aus dem Palazzo Cavalieri in die Farnese-Sammlung und von da nach Neapel, wo es heute in der Galerie von Capo di Monte bewahrt wird.

[5]) Vgl. das Schreiben des Girolamo da Ponte an den Grafen Alfonso Gonzaga vom 9. Mai 1537 bei Campori, Gli artisti Italiani e stranieri negli stati Estensi. Modena 1855. Hier sucht da Ponte durch Cavalieri „che dispone molto di Michelangelo" ein Gutachten des Meisters über Livio Agrestis Malereien in S. Spirito in Rom zu erlangen.

[6]) Vgl. Vasari VII, 272: Ha fatto poi fare Messer Tommaso a Michelagnolo molti disegni per amici u. s. w. Vgl. Martinelli, Roma ricercata nel suo sito ed. Venezia 1577 p. 72. Frey, Vite p. 396 n. 164. Beide Gemälde wurden von Duppa, Life of Michel Angelo Buonarroti, Tav. III

valieri selbst von der Hand Michelangelos besass, beweist die hohe Summe von 500 Scudi, für welche dieser Schatz aus seinem Nachlass vom Kardinal Farnese erworben wurde[1]). Messer Tomao selbst schätzte diese Zeichnungen als teure Unterpfänder lebenslanger Freundschaft höher ein, als seinen ganzen übrigen Besitz. Als er im Januar 1562 dem Drängen des Herzogs Cosimo nachgebend, diesem einen Kopf der Kleopatra zum Geschenk sandte, schrieb er dazu: „Diese Zeichnung ist mir so teuer, dass ich meine, mich eines meiner Söhne zu berauben, indem ich sie Euch sende, und niemand anders auf der Welt als Ihr würde sie mir je entrissen haben[2]).“

Cavalieris Teilnahme an den Arbeiten Buonarrotis

Auch an den letzten grossen künstlerischen Unternehmungen Buonarrotis hat Cavalieri sich mit Rat und That beteiligt. Er war es vor allem, der mit anderen Freunden Michelangelos das Fertigstellen des Modells der Peterskuppel betrieb[3]), er hat den Ausbau des Kapitolsplatzes als ein Vermächtnis des Meisters übernommen[4]), und noch heute liest man den Namen dieses Mannes, der Michelangelo einst so teuer war, auf einer grossen Marmortafel links am Eingang des Konservatorenpalastes eingegraben. Das rührendste Zeugnis aber für die unentwegte Treue, mit welcher Cavalieri an dem altgewordenen Freunde hing, seinen Argwohn zerstreute und seine Eigenheiten ertrug, besitzen wir in einem Briefe, den er selbst am 15. November 1561 an Buonarroti richtete[5]). Hier giebt er seinem schmerzlichen Erstaunen Ausdruck, dass Michelangelo ihm seit einigen Tagen fremd begegnet sei und ihn sogar in seinem Hause nicht empfangen habe. Er fürchtet böswillige Verleumdung, beteuert dem Meister stets in selbstloser Liebe gedient zu haben und verschmäht jede Rechtfertigung, da er sich nicht der geringsten Schuld bewusst sei: „Und ich sage Euch, wenn Ihr mich nicht mehr zum Freunde haben wollt, steht es in Eurer Hand; aber darum könnt Ihr doch nicht verhindern, dass ich Euch nicht der Freund bleibe, der ich war, bereit Euch zu dienen. Und so kam ich auch gestern, Euch einen Brief des Herzogs von Florenz zu zeigen, um Euch Mühe zu ersparen, wie ich es immer gethan habe. Und das mögt Ihr wissen, dass Ihr keinen besseren Freund besitzt als mich.“ Unter den spätesten Dichtungen Michelangelos befindet sich ein Fragment, mit zitternder Hand auf die Rückseite eines undatierten Briefkonzeptes geschrieben. Man möchte es sich als Antwort denken auf die freimütigen Worte Cavalieris, als eine Entschuldigung des alten Mannes, dessen

und IV gestochen. Das Gemälde im Lateran wird noch heute in der Sakristei bewahrt; das von S. Maria della Pace ist verschollen. Vgl. auch Passavant, Kunstreise durch England, p. 75.

[1]) Gotti II p. 237. Vasari ed. Milanesi VII, 272 Anm. 1, Springer II, 387 ff. handelt ausführlich über die Zeichnungen, welche Michelangelo für Cavalieri entwarf. Vgl. auch Duppa p. 322 ff. und Tav. V—VIII.

[2]) Gualandi, Lettere artistiche III p. 22. Vgl. Vasari ed. Milanesi V p. 81.

[3]) Vasari VII, 248 und 249.

[4]) Vasari VII, 223: il quale edificio riesce tanto bello oggi, che egli è degno d'esser conumerato fra le cose degne che ha fatto Michelagnolo, ed è oggi guidato, per condurlo a fine, da messer Tomao de' Cavalieri, gentiluomo romano, che è stato ed è de' maggiori amici che avessi mai Michelagnolo. Vgl. Ad. Michaelis, Michelangelos Plan zum Kapitol und seine Ausführung. Zeitschr. f. b. Kunst II (1891) p. 184 ff. Inschriften bei Forcella I p. 38 n. 64 u. n. 65. Vgl. ferner Lanciani, Storia degli scavi di Roma II, p. 67 ff.

[5]) Symonds II p. 402. Frey, Dichtungen p. 538 Reg. 120.

klares Urteil die Wolken des Argwohns so leicht verfinsterten: „Meine Augen betrüben sich über so viele Dinge, und mein Herz empfindet Weh über alles, was in der Welt ist. Wenn nicht die gütige und teure Gabe wäre, die Du mir mit Dir selbst geschenkt hast, was hätte dann mein Leben noch für einen Wert? Die traurige Gewohnheit, die schlechten Beispiele, die dichte Finsternis, die mich umgiebt, lassen mich hoffen, Deinen Beistand zu finden und Deine Verzeihung zu erlangen[1]).“

Cavalieri am Sterbebett Michelangelos

„Jegliche Verpflichtung zwischen Dir und mir ist eingelöst, wenn ich Dich nur an meinem Sterbelager sehe“, sagt Antonio zu Bassano in Shakespeares Kaufmann von Venedig. Dieser letzte verklärte Ausgleich alles dessen, was jeder wahre Freundschaftsbund an Glück und Liebe, Schmerz und Opfern in sich schliesst, hat auch zwischen Michelangelo und seinem Freunde stattgefunden. Im Hause des sterbenden Meisters wurden Cavalieri alle Rechte der nächsten Blutsverwandten als selbstverständlich zugestanden[2]). Buonarroti selbst hatte ihn gerufen, als er das Ende herannahen fühlte[3]), und Cavalieri scheint die letzten Krankheitstage das stille Haus am Macel de' Corvi überhaupt nicht mehr verlassen zu haben[4]). Die schönen Augen, die dem Meister einst das höchste Erdenglück versprachen, sie haben sich in der Todesstunde liebevoll auf ihn herabgesenkt. Auf des Freundes Brust, den er so heiss geliebt, sank des Meisters müdes Haupt herab. Es ist ein weihevoller Abschied gewesen!

Mit Cavalieris Handsiegel wurde auch die Kiste verschlossen, die Michelangelos Barvermögen enthielt, und ihm wurde bis zum Eintreffen des Erben aus Florenz der Schlüssel anvertraut. Er durfte endlich auch für sich einen Karton in Anspruch nehmen, Christus mit der Madonna darstellend, den Michelangelo ihm als Erinnerungsgabe noch bei Lebzeiten geschenkt[5]).

[1]) Frey, Dichtungen 254, CLXIV, setzt mit Milanesi p. 554 das Gedicht um 1560 an, und diese Zeitbestimmung kommt der Wahrheit auch sicherlich am nächsten. Scheffler a. a. O. p. 122 bezieht es auf Vittoria Colonna. Robert-tornow p. 400 n. CCC auf Christus. Dass diese Verstimmung zwischen den Freunden eine ganz vorübergehende war und niemals in die Öffentlichkeit gedrungen ist, lässt sich auch sonst aus mancherlei kleinen Umständen schliessen. So gab Leone Leoni in einem Briefe vom 26. August 1562 dem Michelangelo einen Auftrag für Cavalieri. Vgl. Frey, Lettere p. 389 n. CCCXXXV.

[2]) Vgl. Inventario delle masserizie e statue, del denaro, dei disegni e cartoni esistenti nella casa di Michelangiolo dopo la sua morte. Abgedruckt bei Gotti II p. 148, bei Fanfani, Spigolatura Michelangiolesca p. 174, endlich erweitert u. verbessert bei Gori, Archivio I p. 13 ff.

[3]) „Tomaso del Cavaliere e maestro Daniello di Volterra i quali vi erano andati, chiamati da Michelagnolo avanti la sua morte. (Gaye, Carteggio III p. 127.) Vgl. auch bei Gotti I, 353 den Brief des Leone Leoni an Lionardo, wo es heisst: potete esser certo che messer Thomaso del Cavaliere, Messer Daniello e io non siamo per mancare in assentia vostra in ogni possibile offitio per honore et utile vostro.

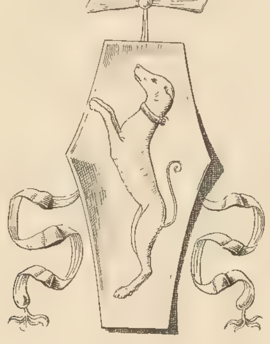
[4]) Er hatte auch seinen maestro di scuola Camillo d'Arpino und seinen Diener Bonifatio de l'Aquila mitgebracht, die sich seit Dienstag im Hause Michelangelos aufhielten, der am Freitag starb. Gori I p. 16. und Gotti II, 151. In der Todesstunde standen Michelangelo ausser Cavalieri auch Daniello da Volterra und Leone Leoni zur Seite. (Daelli p. 43.)

[5]) Dieser Karton wird im Inventar wie folgt aufgeführt: „Un'altro cartone grande doue sono designate et schizzate la figura di N. Sre Jesu Xpto et quella della gloriosa uergine maria sua madre (Fuit consignatum Domino Thomeo de caualeriis romano 7 aplis 64 ut infra).“ Gori I, 16. Gotti II, 151. Scheffler (Michelangelo p. 56) spricht die ansprechende Vermutung aus, dass auf diesem Karton die Hauptgruppe des Weltgerichts der Sixtina dargestellt gewesen sei.

Gemeinnütziges Wirken Cavalieris nach dem Tode Michelangelos

Über die weiteren Schicksale Cavalieris fehlt es uns nicht ganz an Nachrichten. Im Todesjahre Michelangelos war er einer der drei Konservatoren Roms, ein Ehrenamt, das er auch noch im Jahre 1571 bekleidete[1]). Vielfach sehen wir ihn gemeinnützig wirken als Schiedsrichter bei Vermögensteilungen[2]), als Deputierten des Aufsichtsrates der grossen römischen Stadtdruckerei[3]), als Mitglied der obersten Baubehörde bei der Anlage der Brunnen auf dem Forum Boarium und auf der Piazza del Popolo[4]) und endlich bei der Restauration des Ponte Sisto und des Konstantinsbogens[5]). Und als nach dem grossen Seesieg bei Lepanto am 7. Oktober 1571 das römische Volk der Madonna die herrliche Holzdecke in S. Maria in Araceli weihte, da erhielt wieder Tommaso Cavalieri mit zwei anderen römischen Patriziern den ehrenvollen Auftrag, die Ausführung der Arbeit zu leiten[6]). Hier oben in Araceli in der Kapelle seiner Ahnen wurde er auch im Juni 1587 begraben. Er hatte bestimmt, mit dem schwarzen Sack der Brüder des Kreuzes von San Marcello bekleidet zu werden[7]). Die Beisetzung sollte bei Nacht und ohne jeden Prunk geschehen. Sein älterer Sohn und eine grosse Enkelschar betrauerten ihn; ein jüngerer Sohn war ihm im Tode vorangegangen. Noch heute ist die kleine, dunkle Kapelle von San Gregorio mit Grabdenkmälern der Cavalieri angefüllt, und überall auf dem Boden und an den Wänden erblickt man das Familienwappen des springenden Hundes[8]). Den Grabstein Messer Tomaos aber suchen wir vergebens; er muss einer Restauration der Kapelle zum Opfer gefallen sein.

[1]) Forcella I, p. 36 n. 54. Vgl. über die Obliegenheiten der drei Konservatoren das Dekret Gregors XIII, De officio Conservatorum bei Fea, Relazione di un viaggio ad Ostia, Roma 1802, p. 102 ff.
[2]) Am 18. August 1567 teilte Cavalieri das Erbe der Massimi. Vgl. Lanciani, a. a. O. I, 173.
[3]) Bicci, Notizie della famiglia Boccapaduli, p. 134. Vgl. S. Rodocanachi, Le Capitole Romain, p. 120.
[4]) In den Jahren 1564 und 1571. Vgl. Forcella XIII, p. 105 u. 146 und Bicci a. a. O. p. 131 u. p. 140.
[5]) Lanciani, Storia degli scavi di Roma II p. 25 u. 29.
[6]) Über Ausführung dieses Soffitto und seiner Inschriften handelt ausführlich Bicci a. a. O. p. 135 ff.
[7]) Das Testament Cavalieris, welches diese Bestimmungen enthält, wird anderenorts zum Abdruck gelangen.
[8]) Vgl. Casimiro, Memoire Istoriche di S. Maria in Araceli, Roma 1736, p. 150 ff. Das einzige Grabmal von künstlerischem Wert ist hier das des G. B. de' Cavalieri († 1507). Vgl. Arch. stor. dell'arte VI (1893) p. 97.



WAPPEN DER CAVALIERI



PALIOTTO MIT DEM FARNESE-WAPPEN IM MUSEO DI S. MARIA DEL FIORE IN FLORENZ

Clemens VII. als Gönner Michelangelos

KAPITEL II • PAUL III. UND MICHELANGELO

Mit tiefem Schmerz hat Michelangelo oft in späteren Lebensjahren den unwiederbringlichen Verlust verlorener Zeit beklagt[1]). Er muss bei solchen Selbstvorwürfen vor allem jene zwanzig Jahre im Auge gehabt haben, die er den Medici in Florenz gedient und nicht gedient hatte. Wie bescheiden ist die Summe seiner Arbeit unter Leo X. und Clemens VII. gewesen im Vergleich zu dem, was der unbeugsame Wille Julius II. in wenig Jahren dem Genius dieses Mannes abgerungen hatte: den unvergleichlichen Entwurf des Juliusdenkmals, die Bronzestatue in Bologna, die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle! Die weitgehenden Rücksichten und die unergründliche Langmut, mit welchen die Medici-Päpste ihren Landsmann behandelt haben[2]), mussten die Kraft eines Mannes zersplittern, der mit Lionardo da Vinci die seltene Fähigkeit gemein hatte, sich auf allen Gebieten menschlichen Könnens und Wissens schöpferisch zu bethätigen. Auch Clemens VII. sah endlich ein, dass es so nicht weitergehen könne. Am 21. November 1531 verbot er Michelangelo in einem besonderen Breve, irgend etwas anderes zu arbeiten, als allein die Skulpturen der Medici-Gräber; aber er motivierte diesen Erlass mit einer fast väterlichen Sorge für des Meisters schwankende Gesundheit[3]).

[1]) Frey, Dichtungen p. 243, CLVI:

Mentre m'atrista e duol, parte m'è caro
Ciascun pensier, c'a memoria mi riede
Il tempo andato, e che ragion mi chiede
De giorni persi, onde non è riparo.

[2]) Das Verhältnis Michelangelos zu den Medici-Päpsten hat Justi a. a. O. p. 319 mit wenig Worten vortrefflich charakterisiert. Besonders bezeichnend für die Wertschätzung, deren sich Michelangelo bei Leo X. erfreute, ist das Schreiben des Sebastiano del Piombo vom 27. Oktober 1520 (Milanesi, Les Correspondants p. 20): Io so in che conto vi tien el papa et quando parla di vui par rasoni d'un suo fratello, quasi con le lacrime agli occhi, perchè m'à detto a me vui sette nutriti insiemj et dimostra conoscervi et amarvi: ma facte paura a ognuno insino a papi.

[3]) Anhang II, B. I n. 1. Vgl. Bottari, Raccolta di Lettere VI (1822) p. 54–56. Dies Breve war die Antwort auf ein für den Papst bestimmtes Schreiben des Giovanbattista di Paolo Mini an Bartolomeo Valori, in dem es u. a. heisst: Michelagnolo viverà poco se non si rimedia, e questo è che

Jedenfalls ist es seltsam zu sehen, wie in Florenz die Schaffensfreudigkeit des Meisters erlahmt und wie sich in Rom sofort seine Kräfte sammeln. Fast alles ist Fragment geblieben, was Michelangelo am Arno begonnen hat: der Apostel im Hof der Akademie, die Allegorien im Boboli-Garten, die Madonnen im Bargello und in S. Lorenzo, ja endlich die Medici-Denkmäler selbst. In Rom aber, wo er die schützende Hand eines mächtigen Herrscherwillens über sich fühlte, ist von ihm selbst oder von anderen alles vollendet worden, was er je begonnen hatte: die grossen Freskencyklen des Vatikans, die Pietà in S. Peter, der Christus der Minerva und endlich die Projekte der Peterskuppel und des Kapitols. Clemens VII. musste sich endlich mit dem Gedanken vertraut machen, dass weder die Bibliothek noch die Sakristei von San Lorenzo mit allen ihren Denkmälern in absehbarer Zeit von dem innerlich widerstrebenden Künstler vollendet werden würden. Er musste längst gespürt haben, dass ein geheimer Zauber den grossen Mann mit Rom verband, dass hier seine Affekte wurzelten, dass hier sein Geist sich schöpferischer regte als anderswo. Er soll tief und lange darüber nachgedacht haben, wie er Michelangelo in Rom beschäftigen könne. Es soll ihm wirklich eine Herzensangelegenheit gewesen sein, eine Aufgabe zu finden, an welcher der Titan die immer noch ungeschwächten Kräfte seines Alters messen könnte[1]). Vielleicht wurde die Angelegenheit schon im September 1533 in S. Miniato al Tedesco besprochen; jedenfalls hat Michelangelo im folgenden Winter und Frühjahr die neue gewaltige Aufgabe begonnen. Er kehrte nur noch im Sommer 1534 auf einige Monate nach Florenz zurück, wo er im Juni seinen Vater begrub[2]). Damit war das letzte Band zerrissen; er sollte die Heimat nicht wiedersehen.

Clemens VII. starb am 26. September erst sechsundfünfzig Jahre alt. Zwei Tage vorher war Michelangelo in Rom eingetroffen. Er hatte keine Eile, das Vermächtnis seines Gönners anzutreten und hielt sich anfangs absichtlich vom Hofe und dem neuen Papste fern. Condivi berichtet von der festen Absicht

lavora asai, mangia pocho e cativo, e dorme mancho, e da un mese in qua è forte inpedito in ciesa e di dolore di testa e capogiri. Gaye II, 229. Für das besondere Wohlwollen Clemens VII. für Michelangelo liegen zahlreiche Zeugnisse vor. Vgl. Frey, Ausgewählte Briefe p. 293, CCLXIX (a. 1526). Daelli p. 25 (a. 1531). Milanesi, Les correspondants p. 50, p. 60, p. 90.

[1]) Condivi ed. Frey p. 150: Et come quello ch'era di buon giudicio, hauendo sopra ciò più e più cose pensate, ultimamente si risoluè a fargli fare il giorno del estremo giudicio, stimando per la varietà e grandezza della materia douer dare campo à questo huomo di far prova delle sue forze quanto potessero. Vgl. Pemsel a. a. O. p. 135. Vielleicht war eine Restauration oder Neubemalung der Altarwand auch ein wirkliches Bedürfnis geworden durch den Brand, welcher durch die Schuld der Kleriker am 2. April 1525 beim Wegziehen des Vorhanges über dem Altar der Kapelle entstanden war. Vgl. das Diarium des Biagio von Cesena. Cod. Vat. 7167 p. 98v.: die 2 Aprilis 1525 fuit cappella in qua celebravit episcopus Salamantinus et illa domenica quae est de Passione clerici cappellae in fine evangelii trahendo velum ante imagines, ut moris est proiecerunt crucem super altare et inde ascendendo candelabrum proiecerunt in velum et combuserunt partim. Papa et tota cappella multum scandalizzati sunt et inde commisit domino sacristae ut licentiaret illos clericos.

[2]) Frey, Dichtungen p. 525 Reg. 82. Ebendort p. 47 n. LVIII ist Michelangelos bekanntes Gedicht auf den Vater abgedruckt, welches H. Grimm (II, 256) übersetzt hat. Grimm handelt ausführlich über Michelangelos Verhältnis zu seinem Vater (p. 251 ff.). Vgl. auch Guasti p. 297 und Robert-tornow p. 21.

seines Meisters, jetzt vor allem den Herzog von Urbino zufrieden zu stellen und die Grabmal-Angelegenheit endlich aus der Welt zu schaffen[1]). Aber gerade der kunstliebende Farnese brannte darauf, Michelangelo zu beschäftigen: „Dreissig Jahre habe ich diesen Wunsch gehabt und nun, da ich Papst bin, werde ich ihn mir nicht versagen. Wo ist der Kontrakt? Ich will ihn zerreissen!" Vielleicht wurden diese Worte gelegentlich des feierlichen Besuches gesprochen, den Paul III. mit zehn Kardinälen wohl wenige Monate nach seiner Erhebung dem kleinen Hause am Macel de' Corvi abstattete. Er besichtigte alles, was Michelangelo damals für das Julius-Denkmal gemeisselt hatte, und Ercole Gonzaga, der Kardinal von Mantua, that den berühmten Ausspruch, dass der Moses allein genügen würde, das Andenken des Rovere-Papstes zu ehren[2]).

Besuch Pauls III. am Macel de' Corvi

Charakteristik Pauls III.

Seit den Besuchen Julius II. in Bologna und Rom hatte Michelangelo eine ähnliche Auszeichnung von keinem Papste mehr erfahren. Er musste fühlen, dass ihm der Farnese die Freiheit noch weit weniger zurückgeben werde als die Medici. Aber Paul III. erreichte, was weder Leo noch Clemens verstanden hatten: er gewann Michelangelos Zuneigung, der ihn nur den gütigen und heiligen Greis genannt haben soll, wenn er von ihm sprach[3]). Überdies verbarg sich in dem hinfälligen Körper des greisen Papstes eine starke Seele und ein klarer Verstand. Wie wenig zuverlässig Paul III. auch als politischer Charakter gewesen sein mag, wie schwer auch auf ihm der Vorwurf eines schrankenlosen Nepotismus lastet, er besass trotz seines hohen Alters gerade die Eigenschaften, die seinen Vorgängern gefehlt hatten: eine ungewöhnliche Festigkeit des Willens und ein feines Verständnis für die Behandlung von Menschen und das Ausnützen von Situationen. Er war äusserst wortkarg — tardissimo nel parlare — und die Gesandten fanden es schwer, mit ihm zu unterhandeln[4]). Don Pedro Mascarenhas, der portugiesische Gesandte in Turin, schickte im Jahre 1538 ein Bildnis Pauls III. nach Portugal, mit der ausgesprochenen Absicht, sein König solle aus dem kleinen, runzeligen, intelligenten Greisenantlitz des „weissen Fuchses" herauslesen, wie geringe Aussichten auf Erfolg die Unterhandlungen mit ihm böten[5]). Man findet in Neapel in Tizians berühmtem Porträt des alten Papstes mit seinen beiden Nepoten die vollste Bestätigung für diese Worte. Der Kopf Pauls III. ist in der That eine der ausdrucksvollsten Papstphysiognomien, welche die Geschichte kennt. Unzählige Male ist sein Bildnis wiederholt worden und Statuen, Büsten, Gemälde, Miniaturen und Medaillen, welche ihn darstellen, haben sich zahlreich erhalten[6]). Im Belvedere,

[1]) Ed. Frey p. 150. Pemsel p. 138.

[2]) Vasari VII, 206. Darnach ist Justi (p. 322) zu berichtigen, der ein Jahr vergehen lässt, ehe Paul III. sich Michelangelos erinnert haben soll. Wie eilig es der Papst hatte, Michelangelo zu beschäftigen, zeigt auch der Umstand, dass schon am 16. April 1535 die Gerüste in der Sixtina aufgeschlagen wurden. Allerdings sollte dann noch ein Jahr vergehen, ehe Michelangelo sie bestieg.

[3]) Condivi ed. Frey p. 200: E universalmente ama et honora tutte le creature di papa Paolo, con somma riuerenza ricordato e buono e santo vecchio nominato continuamente da lui.

[4]) Ranke, Die römischen Päpste, Leipzig 1889, Band I p. 159 Anm. 1.

[5]) Francisco de Hollanda ed. Vasconcellos p. 198.

[6]) Ein Jugendporträt Pauls III. darf man links in Botticellis Rotte Korah erkennen (Vgl. Bd. I p. 511); als jungen Kardinal hat ihn Raffael in der Stanza della Segnatura gemalt (Vasari IV, 337). Statuen Pauls III. sieht man in der Sala Farnese im Palazzo Communale zu Bologna (Bronze), in St. Peter

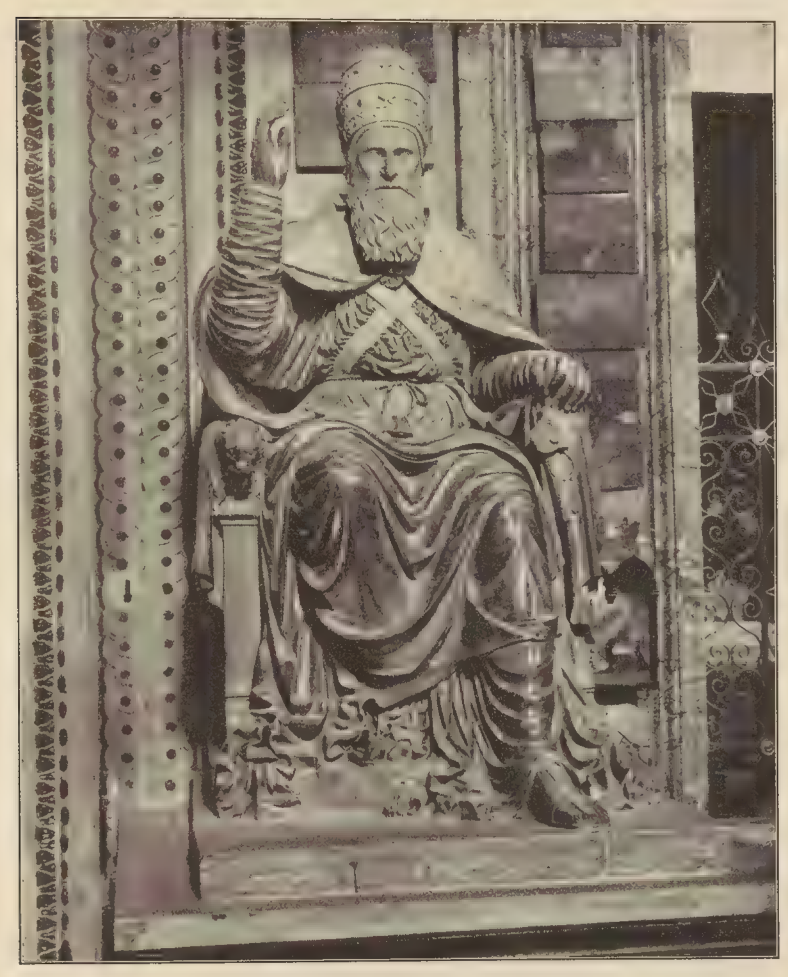


Abb. 216 MARMORSTATUE PAULS III. IN S. MARIA IN ARACELI IN ROM

dort, wo heute der Torso steht, soll Michelangelo sogar das Porträt des Farnese-Papstes zusammen mit Kaiser Karl V. gemalt haben — wohl sicherlich eine

(Bronze) u. S. Maria in Araceli (Marmor) [Abb. 216] zu Rom. Als Studie für letztere dürfte die Zeichnung im British Museum anzusehen sein, die schon Justi (a. a. O. p. 244 Anm. 3) vermutungsweise auf Paul III. bestimmt hat. [Abb. 217.] Zwei Marmorbüsten von sehr verschiedenem Wert

Abb. 217

ENTWURF FÜR EINE STATUE PAULS III.
Federzeichnung im British Museum

Fabel, die aber jedenfalls erkennen lässt, dass man hier früher thatsächlich Porträtdarstellungen von Papst und Kaiser sah[1]).

Paul III. als Mäcen

Schon wenige Wochen nach seiner Erhebung, am 28. November 1534, erliess Paul III. ein Breve, in welchem er den römischen Patrizier Giovenale Mannetto zum Hüter der antiken Denkmäler der Stadt mit den weitgehendsten Befugnissen ernannte[2]). „Denn nicht nur für die Reinerhaltung des Glaubens", heisst es in diesem Dokument, „sondern auch für die Erhaltung der alten Monumente, der glänzenden Zeugen der Weltherrschaft Roms, sei der Pontifex Maximus verantwortlich." Schon damals erhob sich, vom Kardinal Alexander erweitert und ausgeschmückt, am Campo di Fiore der glänzende Palast der Farnese, den derselbe Kardinal als Papst völlig umbauen und zum herrlichsten Palast der Hochrenaissance herrichten liess, welchen Rom besitzt[3]). Aber auch die von Bramante begonnenen und schon unter Clemens VII. verfallenen Bauten des Belvedere liess Paul III. sofort wieder herstellen und das Antiquarium Julius II. mit neuen Statuen schmücken.

Man begreift, dass dieser leidenschaftliche Sammler und Kunstfreund, nachdem das Schicksal ihn endlich mit souveräner Gewalt ausgerüstet hatte, niemanden mehr in seinen Ruhmesdienst begehren konnte als den einzigen Mann, von dem er selbst in einem seiner Breven gesagt hat, dass er durch die Fülle seines Könnens und Verstehens die Alten nicht nur erreiche, sondern fast übertreffe[4]). Dass Paul III. ein Menschenkenner war, beweisen seine ersten Kardinalskreierungen. Noch kein Papst der Renaissance hatte wie dieser das Verdienst zu belohnen verstanden; „nie vielleicht hat eine solche Schar ausgezeichneter Kardinäle den päpstlichen Stuhl umgeben". Gasparo Contarini, Jacopo Sadoleto, Reginald Pole, Federigo Fregoso, Giovanni Morone — alle diese Männer, welche in den nächsten Jahren die geistigen Interessen der Kirche

bewahrt das Museum zu Neapel, wo sich auch die beiden herrlichen Gemälde Tizians befinden. Ein Porträt Pauls III. soll so ähnlich gewesen sein, dass sich die Vorübergehenden verneigten, als es auf einer Terrasse zum Trocknen ausgestellt war. Vgl. den Brief von Vasari an Cellini bei Bottari, Lettere I, 57. Die schönere der Neapolitaner Büsten ist neuerdings vermutungsweise dem Giovanni Zacchi zugeschrieben worden, welcher zahlreiche Büsten und Medaillen Pauls III. gearbeitet hat. Vgl. Umberto Rossi, Zaccaria e Giovanni Zacchi da Volterra im Arch. stor. dell'arte III (1890) p. 69 ff. Die Medaille Pauls III. von Alessandro Cesari, genannt il Greco, erregte die höchste Bewunderung Michelangelos (Vasari V, 385). Miniaturporträts des Papstes befinden sich in den Codices des Sängerarchivs der Sixtinischen Kapelle.

[1]) Lanciani, Storia degli scavi di Roma I, 156: „Hinc est fons rusticus in quo dii et monstra marina expressa. Hic et effigies principum variorum, in his Pauli III p. m. et Caroli V imp. Michaelis Angeli manu depictae." Die Behauptung ist auch sonst wiederholt worden, z. B. bei Schott, Itinerarium Italiae 1610 II p. 86. Boissard, Topographia urbis Romae I, 8 versetzt diese Porträts in die Sixtinische Kapelle: Ante deambulacra de quibus dictum est superius sacellum est illustre picturis Michaelis Angeli, in quo expressi sunt vultus multorum Principium *(sic!)*, ut Pauli III P. M, Caroli V Imp. et aliorum.

[2]) Das Breve ist an entlegener Stelle abgedruckt bei C. Fea, Relazione di un viaggio ad Ostia, Roma 1802, p. 94—96. Vgl. auch R. D'Azeglio, Cenni su Paolo III e la sua epoca in den Ritratti di uomini illustri, Firenze 1863, p. 296.

[3]) Lanciani, Storia degli scavi di Roma II (1903) p. 149 ff. widmet dem Palast und dem Museum Farnese ein besonderes Kapitel.

[4]) Breve vom 1. Sept. 1535: „veteres non solum adequando, sed, congestis in te omnibus, quae singula illos admirandos reddebant, prope superando". Vgl. Anhang II, B. I n. 2.

vertreten sollten, haben von dem Farnese den Purpur erhalten[1]). Wie hätte sich dieser Papst nicht Michelangelos versichern sollen, der als Mensch und Künstler schon damals in unerreichter Höhe dastand? Von keinem Papst besitzen wir so viele Breven zu Gunsten Buonarrotis, wie von Paul III. Schon am 1. September 1535 nahm er ihn unter die päpstlichen Familiaren auf, ernannte ihn zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des Apostolischen Palastes und sicherte ihm für die Ausführung des Jüngsten Gerichtes auf Lebenszeit eine Rente von 1200 Dukaten zu[2]). Um die Hälfte dieser Rente zu decken, übertrug er Michelangelo den Besitz einer Fähre über den Po bei Piacenza, den dieser jahrelang nur mit grösster Mühe behauptet hat, bis er ihn im Jahre 1547 nach der Ermordung des Pierluigi Farnese endlich ganz verlor[3]).

In einem feierlichen Breve vom 17. November 1536 sprach Paul III. den Meister von jeglicher Verschuldung den Rovere-Erben gegenüber frei und erklärte, dass Michelangelo gegen seinen eigenen Willen gezwungen worden sei, einst Clemens VII., jetzt aber ihm selber zu dienen[4]). Die Befriedigung der Ansprüche des Herzogs von Urbino wurde angebahnt, vor allem aber wurde Michelangelo vorläufig von jeglicher weiteren Verpflichtung freigesprochen, so lange er an der Ausführung des Jüngsten Gerichtes beschäftigt sein würde. „Ich werde es dahin bringen," sprach der Papst, „dass sich der Herzog von Urbino mit drei Statuen von deiner Hand zufrieden giebt, und dass die drei übrigen anderen Meistern zur Ausführung übergeben werden[5])."

Michelangelo im Dienst der Farnese

Indem Paul III. das Vermächtnis seines Vorgängers annahm, welches Michelangelo selbst am liebsten preisgegeben hätte, brachte er seine persönlichen Interessen der grossen Sache zum Opfer. Er erkannte, dass für den Pinsel Michelangelos kein grösserer und würdigerer Gegenstand ersonnen werden könne, als es Clemens VII. gethan, und ihn beseelte der brennende Wunsch, „ein so bewunderungswürdiges und eigenartiges Werk der Malerei vollendet zu sehen, damit es die Schönheit und Majestät der päpstlichen Kapelle erhöhe"[6]). Aber die Sixtina galt als das unvergleichliche Ruhmesdenkmal des Rovere-Geschlechtes, der Ruhm, den Auftrag des Jüngsten Gerichtes ersonnen zu haben, gehörte dem Medici. So fiel dem Farnese äusserlich weiter nichts zu, als die Kosten aufzubringen, und er sah sich überdies auf Jahre hinaus der

[1]) Reumont, Geschichte der Stadt Rom III, 2 (1870) p. 491. Die merkwürdigste Verherrlichung Pauls III und des glänzenden Hofes, der ihn umgab, besitzen wir in Vasaris Fresken der Sala de' cento giorni im Palazzo della Cancelleria in Rom. Ich verdanke der Güte von Mrs. Frida Mond die Original-Photographien dieser Fresken, für deren Aufnahme S. E. Cardinal Agliardi auf Empfehlung des preussischen Gesandten Freiherrn von Rotenhan, die Erlaubnis erteilte. Ich hoffe an anderer Stelle Gelegenheit zu finden, diesen wenig beachteten Freskencyklus herauszugeben, aus welchem hier nur das Porträt Michelangelos publiziert werden konnte.

[2]) Zuerst gedruckt von Cancellieri, Descrizione delle cappelle pontificie e cardinalizie (1790) p. 82—83. Vgl. Anhang II, B. I n. 2 und 3.

[3]) Vgl. Ronchini in den Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi. Alle Dokumente sind im Anhange II, B. 1 und 2 teils abgedruckt, teils verzeichnet.

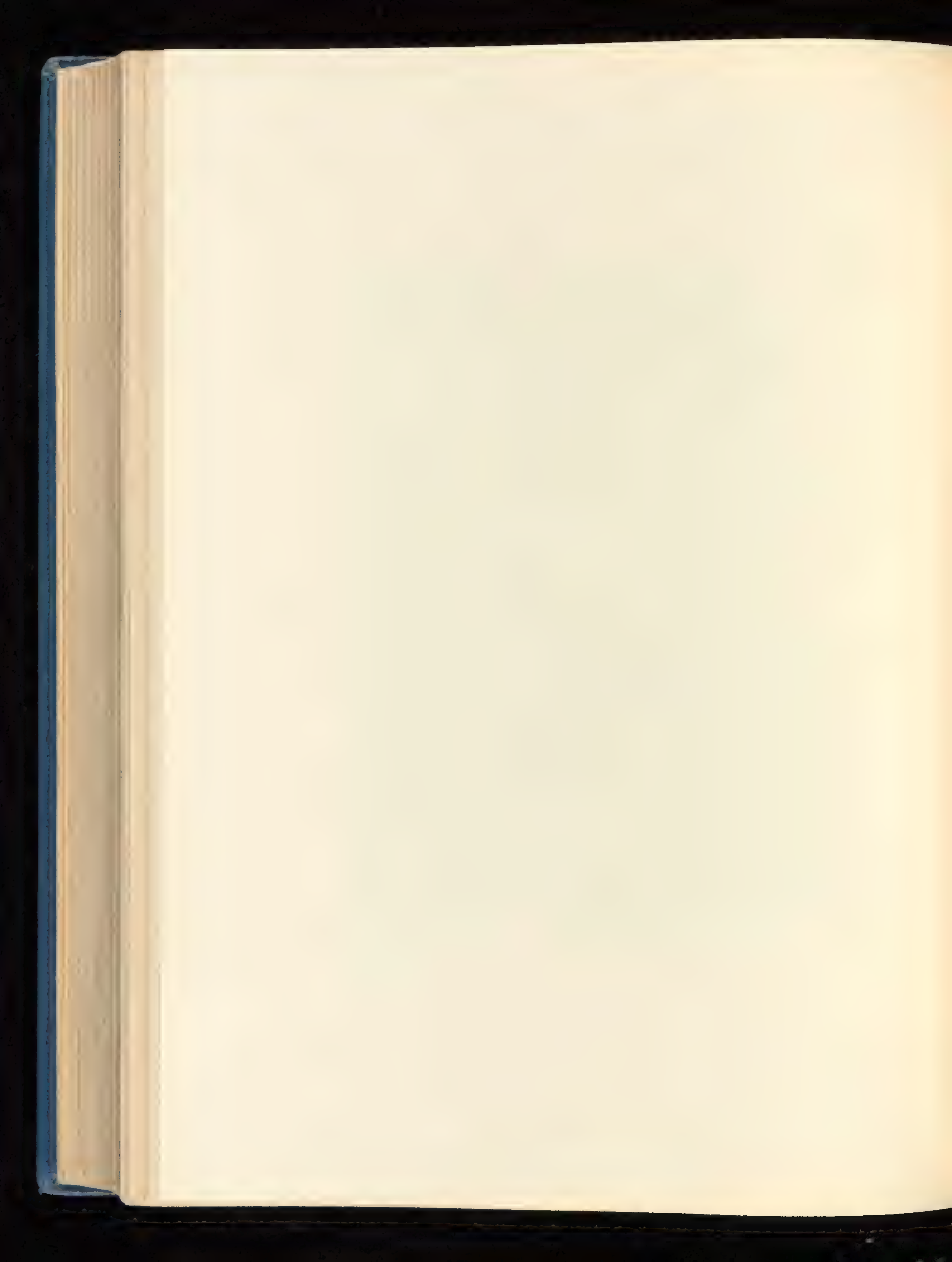
[4]) Anhang II, B. I n. 4. Vgl. Cancellieri, Descrizione delle cappelle pontificie e cardinalizie, Roma 1790, p. 85—92.

[5]) Condivi ed. Frey p. 152. Pemsel p. 140.

[6]) Vgl. Breve vom 17. November 1536 im Anhang II, B. I n. 4.



PORTRÄT MICHELANGELOS VON VASARI IN DER CANCELLERIA ZU ROM



Kraft des altgewordenen Meisters im eigenen Ruhmesdienst beraubt. Aber gerade der Widerstand Michelangelos musste ihn reizen und ihm das eigene Verdienst um die Ausführung des Gemäldes in hellerem Lichte erscheinen lassen. Er ist nicht zu weit gegangen, als er von Michelangelo die Anbringung des Farnese-Wappens über dem Jüngsten Gericht verlangte. Aber die Bitte wurde ihm abgeschlagen. Pietätvoll hat der alte Meister das Recht der Rovere den Farnese gegenüber gewahrt[1]). Aber man kann es Paul III. nicht verdenken, dass er nach Vollendung der Sixtina noch immer nichts vom Julius-Denkmal wissen wollte und Buonarottis Kunst wenigstens ein einziges Mal ganz für sich begehrte, indem er ihm die kleine Palastkapelle zu malen auftrug, die eben völlig umgebaut und dem Namensheiligen Pauls III. geweiht worden war[2]).

Im Laufe der Jahre nahm das Verhältnis zwischen Papst und Künstler einen ähnlich vertraulichen Charakter an wie in den Tagen Julius II. Nur durch das grenzenlose Vertrauen, welches der stürmische Rovere einem jungen, kaum berühmten Manne entgegenbrachte, erscheint er grösser als der vorsichtige Farnese, der einen Meister ehrte, dem schon lange niemand mehr den höchsten Rang streitig zu machen wagte. Wir besitzen mancherlei Zeugnisse für die feine, kluge Art, mit welcher Paul III. den leidenschaftlichen, oft ohne Grund argwöhnischen Mann zu behandeln verstand, vor welchem sich die Medici mit Recht gefürchtet hatten. „Mit guten Worten erreicht man alles von ihm“, hatte Pier Soderini schon im Jahre 1506 an seinen Bruder, den Kardinal, geschrieben[3]). „Man muss ihm Liebe erweisen und freundlich gegen ihn sein, und er wird Wunder thun.“ Paul III. hat diese Methode erfolgreicher angewandt als alle seine Vorgänger und Nachfolger. Es ist erstaunlich, wie bescheiden er zu bitten pflegte, wo er befehlen konnte. „Unser Herr“, heisst es auf einem noch erhaltenen Zettelchen des Giacomo Meleghino an Michelangelo[4]), „wird sich heute bis morgen abend hier im Palast aufhalten und dann nach San Marco zurück-

[1]) Vasari VII, 209: Risolvessi Michelagnolo, poichè non poteva fare altro, di servire papa Paulo; il quale volle che proseguisse l'ordinatogli da Clemente, senza alterare niente l'invenzione o concetto che gli era stato dato, avendo rispetto alla virtù di quell'uomo, al quale portava tanto amore e riverenza, che non cercava se non piacergli, come ne aparve segno, che desiderando Sua Santità che sotto il Jona di cappella, ove era prima l'arme di papa Giulio secondo, mettervi la sua; e ne restò Sua Santità satisfatto, per non gli dispiacere; e conobbe molto bene la bontà di quell' uomo, quanto tirava dietro allo onesto ed al giusto senza rispetto e adulazione; cosa che loro son soliti provar di rado. Auch Condivi hebt die Weigerung Michelangelos und die Hochherzigkeit des Papstes hervor. Ed. Pemsel p. 146. Frey p. 158.

[2]) „Jo non posso negare niente a papa Pagolo: io dipignerò malcontento e farò cose malcontente“, schrieb Michelangelo verzweifelt an einen unbekannten Prälaten, nachdem er diesen neuen Auftrag erhalten hatte. Milanesi, Lettere p. 490.

[3]) Gaye, Carteggio II p. 92.

[4]) Vgl. Daelli p. 13. Vielleicht wurde der Brief im Sommer 1537 geschrieben, den Paul III. wie gewöhnlich im Palast von S. Marco verbrachte. Vgl. Diarium des Biagio von Cesena im Codex der Vitt. Emanuele zu Rom p. 154v. Meleghino war ein ziemlich mittelmässiger Architekt, wurde aber von Paul III. besonders begünstigt. Einen „architettore da motteggio“ nannte ihn einmal Antonio da Sangallo vor Seiner Heiligkeit. „Antonio,“ lautete die Antwort des Papstes, „wir wollen, dass Meleghino ein wirklicher Architekt sei, und ihr werdet es an seiner Bezahlung sehen.“ Vasari V p. 471. Vgl. auch IV p. 605 u. 607.

kehren. Weil Se. Heiligkeit nun ganz allein ist, wünscht er, wenn es Euch nicht im mindesten stört, Eure Unterhaltung und möchte auch gerne das Gemälde in der Kapelle sehen, wenn es Euch passt. Ich bitte Ew. Herrlichkeit, mich durch meinen Diener wissen zu lassen, was Ihr thun könnt, und wann Ihr hier sein werdet, wenn es Euch überhaupt möglich ist.“ Das ist allerdings eine andere Sprache als die, welche Julius II. mit seinen Dienern zu führen beliebte. Aber sie führte bei Michelangelo schneller zum Ziel als herrische Befehle und plumpe Drohungen. Er hat auch selbst in einem der berühmten Gespräche mit Vittoria Colonna die Rücksicht gepriesen, die der Papst ihm bezeugte und die Freiheit der Rede, die er ihm jederzeit gestattete. Es geschah, als der Meister die bedeutungsvollen Worte sprach, in denen er sich selbst und gleichstrebende Künstler gegen den Vorwurf des Stolzes und der Launenhaftigkeit in Schutz nahm[1]). „Mit nichten sind tüchtige Maler aus Stolz unzugänglich,“ so äusserte er sich damals nach den Aufzeichnungen des Francisco de Hollanda, „sondern entweder, weil sie wenige finden, die Sinn und Verständnis für die Malerei haben, oder weil sie durch das eitle Geschwätz von Müssiggängern von den hohen Gedanken, die sie beständig erfüllen, nicht abgelenkt werden wollen. Ich versichere Euch, dass selbst Se. Heiligkeit der Papst mir Verdruss bereitet, wenn er mich so oft und eindringlich fragt, warum ich mich nicht sehen lasse, während ich mir doch bewusst bin, ihm besser zu dienen, wenn ich nach freiem Belieben bei mir zu Hause für ihn arbeite. Weiter sage ich Euch, dass gerade mein ernster Künstlerberuf mir bisweilen so grosse Vorrechte gewährt, dass ich im Gespräch mit dem Papste diesen Filzhut hier auf den Kopf setze, ohne viel darauf zu achten und ganz frei heraus zu ihm rede. Er aber lässt mich darum nicht töten. Im Gegenteil, er hat mir das Leben zurückgegeben[2]).“ Aber nicht nur mit rastloser Arbeit am Jüngsten Gericht und später an den Fresken der Paolina lohnte Michelangelo die Güte seines päpstlichen Herrn. Mehr als siebenzig Jahre alt, übernahm er, den Bitten Pauls III. schweren Herzens nachgebend, die Oberleitung des Baues von St. Peter mit Machtbefugnissen, wie sie noch niemals einem Architekten gegeben worden waren. Und gleichsam als wollte er dem Höchsten am Ende seiner Laufbahn ein Dankopfer bringen für die unvergleichlichen Erfolge seines Lebens, weigerte er sich beharrlich, irgend einen Lohn anzunehmen. So ist es dem Farnese-Papst zu danken, dass sich heute die Peterskuppel über dem Grabe des Apostelfürsten wölbt[3]).

Es ist endlich rührend zu sehen, wie der rauhe Michelangelo diesem Papst die zartesten Aufmerksamkeiten erwies wie seinem besten Freunde. Erhielt

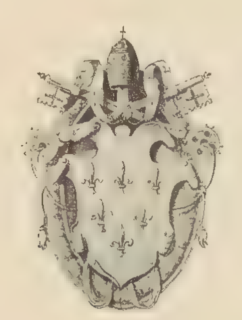
[1]) Francisco de Hollanda ed. Vasconcellos p. 23 u. p. 97.

[2]) Wie eifrig Paul III. bemüht war, Michelangelo alle Störungen und Verdriesslichkeiten aus dem Wege zu räumen, beweisen zwei Motupropri vom Jahre 1540, in denen er ihn und den Pierantonio Cecchini von allen Ansprüchen befreite, die etwa von den Konsuln des Kollegs der Scarpellini und Marmorari Roms an sie gemacht werden könnten. Vgl. C. Guasti, Due Motupropri di Paolo III papa per Michelangelo Buonarroti im Arch. stor. Ital. Serie IV, Tom. XVIII (1886) p. 153 ff. Die merkwürdigen Dokumente, die im Anhang II, B. 1 n. 5 und 6 abgedruckt wurden, sind seltsamerweise allen Biographen Michelangelos entgangen.

[3]) Vasari VII 218. Vgl. dazu die neidische Verleumdung des Baccio Bandinelli bei Bottari, Lettere pittoriche I p. 76.

er aus Florenz eine Sendung des starken Trebbiano-Weines, so sandte er auch dem Papst einige Fiaschi[1]); bekam er von dem Neffen einen Korb mit Birnen, so erhielt auch der Papst seinen Anteil davon[2]). Den Tod dieses hochherzigen Gönners hat Michelangelo aufs tiefste beklagt. Am 21. Dezember 1549 schrieb er an Lionardo nach Florenz: „Es ist wahr, dass ich bittersten Schmerz und nicht weniger Schaden durch den Tod des Papstes gehabt habe. Denn ich habe Gutes von Sr. Heiligkeit empfangen und hoffte noch mehr. Da es aber Gott so gefallen hat, müssen wir Geduld haben. Sein Ende war schön; er war bei Bewusstsein bis zum letzten Wort. Gott wolle sich seiner Seele erbarmen[3]).“ Man kann nach diesen Worten kaum daran zweifeln, dass Michelangelo am Sterbebett Pauls III. gestanden hat, der ihn ja schon im Jahre 1535 in den Kreis seiner vertrauten Diener aufgenommen hatte.

[1]) Milanesi, Lettere p. 182 und p. 204.
[2]) Milanesi, Lettere p. 225: „parvo'gli belle e èbele molto care“.
[3]) Milanesi, Lettere p. 260.



WAPPEN PAULS III.
Nach einer Zeichnung in den Uffizien



Abb. 219 DAS FORUM TRAJANUM ZUR ZEIT MICHELANGELOS
(Gleich hinter der Kirche links lag das Haus des Meisters)

KAPITEL III • BEGINN UND FORTGANG DER ARBEIT. ÄUSSERE ERLEBNISSE. MICHELANGELO UND PIETRO ARETINO

Michelangelo hat nicht mit Unrecht den Hingang Pauls III. so schmerzlich beklagt. Die Regierungsjahre dieses Papstes bezeichnen in mehr als einer Hinsicht den Höhepunkt seines ganzen Lebens, die Blüte und Frucht seiner inneren und äusseren Entwicklung. Er war jung gewesen in Florenz, und trotz aller politischen Wirren, wie viel Musse zu gesammelter Thätigkeit hätte er nicht finden können in zwanzig langen Jahren in der stillen Stadt am Arno! Er hatte wohl viel gearbeitet, aber wenig zu Stande gebracht. Nun war er alt geworden, aber es schien, als erwachten alle Kräfte seines schlummernden Genius bei der Berührung des römischen Bodens. Das Leben schien dem Greise bieten zu wollen, was es dem Jüngling und dem Manne versagt hatte. Er war nicht mehr „einsam wie ein Henker", wie damals, als er die Deckengemälde der Sixtina malte. In dem reichen Kreise edelster Männer, welcher den Thron Pauls III. umgab, stand er so unantastbar gross, so geehrt und gefürchtet da, wie niemals ein Künstler zuvor. Verheissungsvoll winkte ihm das „Glück der nächsten Nähe" in dem Freundschaftsverhältnis zu Cavalieri, und bald sah er in Vittoria Colonna „den Stern der höchsten Höhe" am Abendhimmel seines Lebens aufgehen. Noch einmal boten sich dem Greise alle die Hoffnungen und Möglichkeiten dar, die sich sonst nur dem Jünglinge bieten. Die Ausdrucksmittel, die er als Künstler wie kein anderer beherrschte, genügten ihm nicht mehr. Er griff zur Feder und strömte in den herrlichsten Gesängen die Überfülle seiner Empfindungen aus. Wie drohend drängte sich da wieder die Gefahr der Zersplitterung an ihn heran! Aber die Malerei, die aufs neue dem Bildhauer aufgezwungen wurde, gestattete nicht eine Arbeit im Stückwerk wie die

Skulptur. Der erste Pinselstrich an der Altarwand der Sixtina verpflichtete gleichsam zur Ausmalung der ganzen Wand. Und wie eine milde Vorsehung waltete jetzt über des Meisters Geschick die feste Hand eines weisen und willensstarken Papstes.

Beginn der Arbeit am Jüngsten Gericht

Schon am 16. April 1535 wurden von der päpstlichen Rechnungskammer fünfundzwanzig Dukaten an den Florentiner Zimmermeister Perino del Capitano ausgezahlt für den Bau eines Gerüstes und anderer Arbeiten in der Sixtinischen Kapelle. Aber es sollte noch mehr als ein Jahr vergehen, ehe der Meister das Gerüst bestieg. Umfassende Arbeiten an der Altarwand machten sich notwendig, die erst im April 1536 vollendet waren[1]). Denn nicht nur die Gemälde Peruginos, sondern auch des Meisters eigene Vorfahren Christi rechts und links von Jonas wurden dem Jüngsten Gericht zum Opfer gebracht. Dann galt es, die Fenster zuzumauern und die Gesimse herabzuschlagen, welche die Altarwand genau so gliederten wie die Eingangswand. Vasari[2]) weiss ausserdem zu berichten, dass Michelangelo die ganze Wand mit einer Schicht gebrannter Ziegel bedecken liess und zwar in der Weise, dass die Mauer oben eine halbe Elle überhing. Er glaubte auf diese Art den Ansatz von Staub und Schmutz an der Oberfläche des Gemäldes zu verhindern. Das Vornüberhängen der Wand vom höchsten Gesims über den Papstporträten bis nach unten um etwa 15 cm lässt sich in der That beobachten, und des Meisters Absicht kann keine andere gewesen sein als die, welche Vasari angiebt. Aber er erreichte seinen Zweck nicht etwa, indem er ohne weiteres eine neue Mauer vor die alte legte, sondern indem er aus der alten Mauer eine sich nach unten erweiternde Schicht heraushauen liess. Dadurch machte es sich dann weiter notwendig, die Eckpilaster an den Langwänden zu vervollständigen und an die drei Gesimse Stücke anzusetzen. Zugleich aber ist damit jede Möglichkeit ausgeschlossen, dass sich unter dem Gemälde Michelangelos noch die Fresken Peruginos erhalten haben könnten[3]).

Bruch mit Sebastiano del Piombo

Ein Zwischenfall, dem ähnlich, welcher einst die Arbeit des Meisters an der Decke unterbrochen hatte, sollte aber auch jetzt noch die malerische Ausführung der Kartons verzögern[4]). Sebastiano del Piombo, Michelangelos langjähriger Berichterstatter nach Florenz und der Vertraute aller seiner künstlerischen Pläne, scheint den Papst überredet zu haben, die ganze Malerei in Ölfarben ausführen zu lassen[5]). Begierig, ein wenig von dem Ruhme des grossen Mannes für sich zu erhaschen, begann er die Mauerwand für die neue Technik

[1]) Vgl. Anhang II, B. II n. 1. Vgl. Comptes rendus de l'académie des inscriptions et belles-lettres (Mars-Avril 1905), wo M. Léon Dorez kurz über den Inhalt einiger wichtiger, auf das Jüngste Gericht bezüglichen Dokumente berichtet hat, die M. de Navenne in Rom erwarb.

[2]) Vasari VII, 209: Fece dunque Michelagnolo fare, che non vi era prima, una scarpa di mattoni, ben murati e scelti e ben cotti, alla facciata di detta cappella, e volse che pendessi dalla sommità di sopra un mezzo braccio, perchè ne polvere nè altra bruttura si potessi fermare sopra.

[3]) Zu diesem Resultat, das seine Bestätigung auch durch einen Vergleich mit den Eckpilastern der Eingangswand erhält, wurde ich durch einige scharfsinnige Beobachtungen meines Freundes Prof. E. Petersen geführt.

[4]) Für den folgenden Teil der Schilderung habe ich meinen Aufsatz in der Allgemeinen Zeitung (Beilage 1897 Nr. 149 p. 2) „Altes und Neues aus der Sixtinischen Kapelle IV" benutzt.

[5]) Vasari V p. 584.

herzurichten, die er selbst mit keineswegs glänzendem Erfolge in seiner Geburt Mariä in S. Maria del Popolo angewandt hat. Michelangelo sagte anfangs weder ja noch nein. Ganz versenkt in die Vorstellung von den Schrecken des Jüngsten Tages, völlig hingenommen von der Aufgabe, die Kartons und Zeichnungen für die gewaltige Komposition zu entwerfen, war er einfach noch nicht soweit, den technischen Problemen und Experimenten näher zu treten, welche den Frate vor allem reizten. Als er dann aber endlich vor die Altarwand trat und sah, dass er nicht mehr frei war zu thun, was er wollte, entflammte sein Zorn. Rücksichtslos nannte er die Ölmalerei ein Ding für Weiber und für Personen, die so träge wären wie Fra Sebastiano, und liess noch im Januar 1536 den Bewurf herabschlagen und den Mauergrund für die alte, solide Freskotechnik herrichten. So verschmähte auch der Greis noch jede fremde Hilfe. Nur seinen treuen Diener Francesco Amatori, genannt Urbino, liess er als Farbenreiber zu[1]), und dann begann er furchtlos das ungeheure Werk, über dessen Entstehungsgeschichte im einzelnen uns leider jede Kunde fehlt.

Mit dem Tode Ludovicos hatten sich die Bande stark gelockert, die den alternden Meister an die Heimat fesselten, für deren Freiheit er einst so wacker mitgekämpft. Schon im Jahre 1528 war Buonarroto gestorben, der tüchtigste und angesehenste seiner Brüder, welcher im Jahre 1515, als Leo X. seinen feierlichen Einzug in Florenz hielt, eines der Mitglieder des grossen Rates gewesen war[2]). Mit Giovan Simone hat Michelangelo sich selten brieflich ausgetauscht, und seine Korrespondenz mit dem Neffen Lionardo fällt erst in spätere Jahre. So fehlen uns während der Entstehungszeit des Jüngsten Gerichtes fast ganz Familien- oder Freundes-Briefe, die uns einst so wertvolle Einblicke in das Innere des Meisters gestatteten, als er oben an der Decke die Schöpfungsgeschichte malte.

Aber auch in den päpstlichen Ceremonienbüchern jener Jahre würde man vergebens nach Daten und Aufschlüssen über die äussere Entstehungsgeschichte des Jüngsten Gerichtes suchen. Biagio Martinelli von Cesena[3]), gegen den sich später Michelangelos berühmte Künstlerrache richten sollte, und Giovan Francesco Firmano übergehen den Eindringling in die päpstliche Palastkapelle mit demselben verachtungsvollen Stillschweigen wie Paris de Grassis, dem wir doch wenigstens das Datum der Enthüllung der Deckengemälde verdanken.

Die Gottesdienste nehmen in der Sixtina zunächst ungestörten Fortgang

Schon am 4. Februar 1537 erschien der Papst in der Sixtina, die Arbeit Michelangelos in Augenschein zu nehmen[4]). Damals nahmen hier auch noch die Gottesdienste ihren ungestörten Fortgang. Ja, noch die Passionswoche vom Jahre 1537 wurde hier gefeiert[5]), und erst bei der Beschreibung der Aller-

[1]) Urbino erhielt für seine Dienste monatlich 4 Dukaten aus der päpstlichen Kammer ausgezahlt. Die Zahlungsanweisungen haben sich aber erst vom 2. Dezember 1540 an erhalten. Vgl. Anhang II, B. II n. 6.

[2]) Vgl. den Stammbaum der Buonarroti bei Litta, Famiglie celebri, Dispensa 36.

[3]) Die Aufzeichnungen des Biagio von Cesena reichen bis ins Frühjahr 1540; Francesco Firmanos Diarium umfasst die Jahre 1529—65, es ist aber vielfach lückenhaft.

[4]) Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Paris 1905 (Mars-Avril), p. 235.

[5]) Biagio von Cesena, Manuskript der Vittorio Emanuele zu Rom, Tom. II p. 182.

heiligenvigilie des Jahres 1538 bemerkt Firmanus ausdrücklich, dass die Feier in der Aula Pontificum des Appartamento Borgia abgehalten wurde, „welche jetzt als päpstliche Kapelle dient"[1]). Ja, in der stillen Woche des Jahres 1536 sah Jonas — um einen Ausdruck des Ariost zu gebrauchen — mehr Mitren und Diademe unter sich am Hochaltar erglänzen als vielleicht je zuvor[2]). Am 5. April war Kaiser Karl V. in Rom erschienen. Auf der alten Via triumphalis, durch den Konstantinsbogen, über das Forum Romanum vorbei an San Marco und am Kapitol hatte der Sieger von Tunis wie ein Imperator seinen Einzug gehalten in die ewige Stadt[3]). Noch waren nicht zehn Jahre vergangen seit der schrecklichen Plünderung Roms durch die deutschen und spanischen Soldaten dieses Kaisers, und die Erinnerung an die erlittenen Greuel war in den Herzen der Römer noch keineswegs erloschen. Ein junger Crescenzi gestand seinem Vater, er habe oben auf der Kuppel des Pantheon nur mühsam der Versuchung widerstehen können, den Kaiser, welcher hier hinaufgeklettert war, in die Tiefe hinabzustürzen, und musste dafür die seltsame Zurechtweisung hinnehmen: „Mein Sohn, das sind Dinge, die man thut, aber von denen man nicht redet[4])."

Karl V. in Rom und in der Sixtinischen Kapelle

Paul III. soll anfangs daran gedacht haben, nach Perugia zu entweichen, dann aber entschloss er sich — wie Varchi sich ausdrückt[5]) — mit dem hohen Mute eines alten Römers, ohne fremde Truppen oder sonstige Hilfe den siegreichen Imperator und seine Truppen in Rom zu erwarten. Die Begegnung fand am Mittwoch vor Palmsonntag auf dem Petersplatze statt, und die Feier der stillen Woche und des Osterfestes haben Papst und Kaiser zusammen begangen. Niemals sind die grossen Trauerceremonien der stillen Woche in der Palastkapelle mit grösserem Prunk gefeiert worden als damals, wo die höchsten Träger der geistlichen und weltlichen Gewalt auf Erden sich hier zu gemeinsamer Betrachtung der Passion Christi zusammengefunden hatten. Am Palmsonntag empfingen der Kaiser und alle seine Fürsten und Barone in der Sixtina die Palmen aus der Hand des Papstes; am Mittwoch wohnten hier Karl V. und Paul III. miteinander den Tenebre bei, und am Gründonnerstag begleitete der Kaiser den Papst, als er in feierlicher Procession das Sakrament aus der grossen Kapelle in die kleine trug, wo, wie herkömmlich, mit Blumen- und Kerzenschmuck das Grab Christi hergerichtet war. Am Charfreitag endlich sah man die Träger von Kaiserkrone und Tiara nacheinander auf den Altarstufen der jeglichen Schmuckes entblössten Kapelle knieen, das Kreuz anzubeten, während die Sänger die erschütternden Klagen der Improperien an-

[1]) Cod. Vat. Urb. 638 p. 78.

[2]) „Sia ver che tante mitre e diademe
„Mi done, quante Jona in cappella
„Alla messa papal non vede insieme.

Vgl. über Michelangelo und Ariost: Buonarroti II (1867) p. 30 ff.

[3]) Vgl. B. Podestà, Carlo V a Roma nell'anno 1536 im Arch. d. Soc. Rom. di stor. patr. I (1878) p. 303 ff.

[4]) Vgl. Cancellieri, Storia de' solenni possessi, Roma 1802, p. 93 Anm. 1, wo der Einzug Karls V. in Rom gleichfalls ausführlich nach den Quellen geschildert wird.

[5]) Podestà a. a. O. p. 315. Bernardo Segni dagegen versichert, Paul III. habe damals ganz Rom bewaffnet.

stimmten[1]). Wie man sich damals mit Michelangelo und seinen Gerüsten über dem Hochaltar abgefunden hat, wird leider nirgends erzählt. Auch von einer persönlichen Begegnung des kunstsinnigen Monarchen mit dem grössten Meister des Jahrhunderts ist nichts überliefert worden. Aber man kann sich den Gönner Tizians nicht in Rom denken, ohne dass er Michelangelo gesehen hätte. Und als indirektes Zeugnis dafür, wie tief der Eindruck gewesen sein muss, den die Deckenmalereien der Sixtina auf Karl V. gemacht haben, muss die Thatsache gelten, dass der Kaiser wenige Wochen später bei seinem Abzug aus Florenz vor San Lorenzo Halt machte, um in der Grabkapelle der Medici die Marmorbilder Michelangelos zu bewundern[2]).

Die düstere Pracht der Ceremonien rauschte schnell vorüber, und bald sah sich der Meister in der Sixtinischen Kapelle wieder allein mit seinem Werk. Wie er aufatmen mochte! Wie ernst musste ihn aber auch dieser ewige Wandel der Erscheinungen stimmen, der sich tief unter ihm in glänzenden, flüchtigen Bildern widerspiegelte. Er mochte wehmütig die Bilder seiner Jugend an der Decke betrachten und sich der qualvollen Kämpfe erinnern, die er damals zu bestehen gehabt. Bramante! Raffael! wo waren sie geblieben? Nicht einmal die Teppiche des Urbinaten wurden mehr an den Wänden der Kapelle aufgehängt, denn sie waren zum Teil beim Sacco di Roma gestohlen worden[3]). Er aber war jetzt in der That das, wozu Paul III. ihn auch äusserlich ernannt hatte, unbeschränkter Herrscher auf allen Gebieten der Kunst. Und wenn ihm die Stunden des Tages eilend verflogen waren und er am Abend über den Tiber zum Macel de' Corvi zurückgeritten war, dann griff er wohl noch zur Feder und dichtete jene unsterblichen Lieder an den Freund, die uns allein über seine Stimmungen in jenen Jahren Aufschluss geben.

Michelangelo und Pietro Aretino

Ebenso schrankenlos, wie die Hingabe Michelangelos an alles war, was ihm gross und schön erschien, ebenso herb zurückhaltend zeigte er sich gegen das alltäglich Unbedeutende, ebenso schroff und bestimmt wies er das Niedrige und Gemeine von sich ab. Gerade in diesen Jahren, die ihm wieder das Glück einer grossen, geschlossenen Arbeit schenkten, die für ihn so reich gewesen sind an inneren und äusseren Erlebnissen wie wenig andere, suchte sich ein Mann an ihn heranzudrängen, der seinen Namen unter den Zeitgenossen vorwiegend seiner Lästerzunge und einer niemals wieder so schamlos zur Schau getragenen Immoralität verdankte. Schon im September 1535 hatte Vasari an seinen Landsmann Pietro Aretino zwei Handzeichnungen Michelangelos und ein Wachsmodell nach Venedig gesandt[4]). Die Zeichnung stellte eine Studie

[1]) Der Teil des Diariums des Biagio von Cesena, welcher diese Vorgänge beschreibt, ist bei Podestà a. a. O. p. 332 ff. abgedruckt.

[2]) Vgl. Frey, Studien zu Michelagniolo p. 21, n. 148.

[3]) Über die Anordnung der Teppiche Raffaels in der Sixtinischen Kapelle habe ich anderen Orts ausführlich gehandelt. Vgl. Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. XXIII (1902) p. 186. James von Schmidt (Über Anordnung und Komposition der Teppiche Raffaels in der Zeitschrift für bild. Kunst 1904, p. 285 ff.) ist seitdem der Frage noch einmal näher getreten und hat die von mir vorgeschlagene Anordnung auch durch die formale Analyse der Kompositionen bestätigt gefunden.

[4]) Bottari, Lettere III p. 190, n. LXXXVIII. Vgl. über Aretins Beziehungen zu Michelangelo, Tizian und anderen Künstlern, Grimm a. a. O. II p. 314 ff.

zur hl. Katharina dar, die Michelangelo noch als Knabe gezeichnet haben sollte. Als feiner Kunstkenner wusste Pietro Aretino diese längst begehrten Gaben wohl zu schätzen; er schreibt, die ganze Stadt sei darüber in staunende Bewunderung ausgebrochen. Sie mussten aber auch in dem eitlen Litteraten den Wunsch erregen, dem Schöpfer solcher Herrlichkeiten, dem grössten Manne Italiens, persönlich näher zu treten. Als aber ein Jahr nach dem anderen verging, ohne dass sich die erwünschte Gelegenheit geboten hätte, griff Aretino endlich am 15. September 1537 kühn zur Feder, den Meister selbst mit hohen Worten zu begrüssen[1]): „Wie es übel ist für den Ruf, verehrungswürdiger Mann, — so hub er an — und eine Gefahr für die Seele, sich nicht an Gott zu erinnern, so ist es für tugendhafte und vernünftige Leute ein Flecken des Rufes und eine Verleugnung des Urteils, Euch nicht zu verehren, der Ihr ein Inbegriff von Wundern seid, über welchen die Sterne im Wettstreit alle ihre Huld ergossen haben. In Euren Händen liegt die Idee einer neuen Natur verborgen, denn die Schwierigkeit der zeichnenden Linie wird Euch so leicht, dass Ihr in den Umrisslinien der Körper schon das Ende der Kunst erreicht..... So begrüsse ich Euch, der ich durch Lob und Tadel Wert und Unwert der Menschen bestimme, um nicht in nichts zu verwandeln das wenige, was ich bin. Und ich würde es nicht wagen, es zu thun, wenn nicht mein Name, welcher auch vor den Fürsten einen guten Klang besitzt, ein gut Teil seiner Unwürdigkeit verloren hätte. Und ich meine recht zu handeln, wenn ich Euch mit solcher Ehrfurcht nahe, denn es giebt viele Könige auf der Welt, aber nur einen Michelangelo. Wunderbar! selbst die Natur, die nichts so hoch stellen kann, dass Ihr es nicht mit Eurem Fleiss ergründet, vermag ihren Werken nicht die Majestät einzuflössen, welche alles, was die erhabene Kraft Eures Pinsels oder Meissels schafft, von selbst besitzt. Wenn dem aber so ist, warum begnügt Ihr Euch nicht mit dem schon erlangten Ruhm, durch welchen Ihr alle andern besiegt habt? Höre ich doch, dass Ihr mit dem Weltende, welches Ihr jetzt malt, den Weltanfang übertreffen wollt, den Ihr einst gemalt habt, damit Eure Gemälde von Euren eigenen Gemälden überwunden, Euch den Triumph über Euch selbst verleihen."

Aretinos Beschreibung des Jüngsten Gerichtes

Auf diese überschwenglichen Lobeserhebungen folgt eine rhetorische Beschreibung des Jüngsten Tages von solcher dramatischer Kraft der Darstellung, von so glühender Phantasie in der Anschauung, dass man meint, selbst Michelangelo habe sich ihrem Eindruck nicht entziehen können. „Ich sehe inmitten der Völkerscharen den Antichrist", schreibt er weiter, „mit einem Antlitz, wie Ihr allein es ersinnen könnt. Ich sehe den Schrecken auf der Stirn der Lebendigen; ich sehe Sonne, Mond und Sterne, wie sie im Begriff sind zu erlöschen. Ich sehe, wie das Feuer, die Luft, die Erde und das Wasser gleichsam ihren Geist aufgeben. Ich sehe abseits die entsetzte Natur in hinfälligem, unfruchtbarem Alter in sich zusammengesunken. Ich sehe die Zeit, die nun zum Endziel gelangt, ausgedörrt und zitternd auf einem Baumstamm sitzen. Und während ich die Posaunen der Engel höre, welche alle Herzen erbeben machen, sehe ich Leben und Tod von fürchterlicher Verzweiflung überwältigt. Denn das Leben müht sich ab,

[1]) Vgl. Bottari III, p. 86 n. XXII.

die Toten zu erwecken, und der Tod schickt sich an, die Lebenden umzubringen. Ich sehe Hoffnung und Verzweiflung die Scharen der Guten und der Bösen herbeiführen. Ich sehe die Wolken sich färben von den Feuern des Himmels, und auf ihnen thront Christus zwischen den Heerscharen in schrecklicher Herrlichkeit. Ich sehe, wie sein Antlitz strahlt und wie es Funken sprüht einer hoffnungsvollen und furchtbaren Flamme, welche die Guten mit Freude und die Bösen mit Schrecken erfüllt. Inzwischen sehe ich die Diener der Finsternis schauerlichen Anblickes, welche zum Ruhm der Märtyrer und Heiligen Caesar und Alexander verspotten. Denn es ist etwas anderes, sich selbst besiegt zu haben als die Welt. Ich sehe den Ruhm mit seinen Kronen und Palmen, die unter seine Füsse geworfen sind oder unter die Räder seiner Wagen. Und endlich sehe ich, wie aus dem Munde des Menschensohnes der grosse Richtspruch hervorgeht. Ich sehe ihn in zwei Strahlen des Heils und der Verdammnis. Und wie sie hinunterfliegen, fühle ich, wie ihre Wucht die Vesten der Erde erschüttert und sie mit entsetzlichem Getöse zerstört und auflöst. Ich sehe die Lichter des Paradieses und die Feuerschlünde der Hölle, welche die Finsternis erhellen, die über das Antlitz des Alls herabgesunken ist.

Und wenn ich mir so das Bild des Unterganges am Jüngsten Tage vorgestellt habe, dann sage ich mir: Wenn uns zitternde Furcht beschleicht beim Anblick des Werkes des Buonarroti, wie erst werden wir uns fürchten, wenn wir uns wirklich gerichtet sehen werden, von dem, der uns richten muss? Aber rät mir Eure Herrlichkeit nicht, dass ich das Gelübde, Rom nicht mehr zu sehen, brechen muss, um solch ein Gemälde zu bewundern? Ich will lieber meine Absicht Lügen strafen, als Eurem Ruhm die Ehre schuldig bleiben. Lasst Euch, bitte ich, das Verlangen angenehm sein, das ich trage, Euch zu preisen!“

Michelangelos Antwort an Aretino

Die Absicht Aretinos in diesem Meisterstück plastischer Darstellungskunst ist unschwer zu erkennen. Er würde seinen Geist und seine Phantasie sicherlich nicht so angestrengt haben, er würde in der seltsam allegorischen Detailschilderung nicht so weit gegangen sein, hätte er nicht gehofft, durch den unwiderstehlichen Zauber seiner Rede auch auf Michelangelo Einfluss zu gewinnen. Was hätte der masslosen Eitelkeit dieses Mannes schmeichelhafter sein können, als das Urteil der Welt, der grosse Buonarroti habe der Darstellung seines Jüngsten Gerichtes die Schilderung Aretinos zu Grunde gelegt? Aber ebensowenig wie es Sebastiano del Piombo gelungen war, das technische Verfahren des Meisters zu beeinflussen, ebensowenig liess er sich von Pietro Aretino für Gedanken und Auffassung seines Werkes Vorschriften erteilen. Die kurze Antwort auf Messer Pietros Herzenserguss ist der Sitte der Zeit gemäss in übertrieben höflichen Formen abgefasst, aber ihrem Inhalt nach fast verletzend kühl: „Magnifico Messer Pietro, mein Herr und Bruder! Als ich Euren Brief erhielt, empfand ich zugleich Freude und Schmerz. Freude, weil er von Euch kam, dessen Virtù einzig ist auf dieser Welt, Schmerz, weil es mich betrübte, nichts von Euren Gedanken in meinem Gemälde anbringen zu können, da es zum grossen Teil vollendet ist. Und doch sind Eure Worte derartig, dass wenn der Tag des Gerichtes schon gewesen wäre und Ihr dabei gewesen wäret, Ihr ihn nicht besser hättet beschreiben können. Was nun Eure Absicht

anlangt, über mich zu schreiben, so sage ich Euch, dass es mir nicht allein angenehm ist, sondern dass ich Euch bitte, es zu thun; denn Könige und Kaiser wissen es zu schätzen, dass Eure Feder sie nennt. Wenn ich inzwischen etwas besitze, das Euch angenehm sein könnte, so biete ich es Euch von ganzem Herzen an. Euer Gelübde aber, nicht mehr nach Rom zu kommen, dürft Ihr meines Gemäldes wegen nicht brechen; denn das wäre zu viel. Und ich empfehle mich Euch[1]).“

Neue Versuche Aretinos, Zeichnungen Michelangelos zu erhalten

Für den Zustand seiner Arbeit im Herbst des Jahres 1537 ist dieser Brief kein ganz zuverlässiges Zeugnis, denn es ist wahrscheinlich, dass Michelangelo das Vorgeschrittensein des Werkes übertrieb, um weiteren Eingriffen in seine Gedankenwerkstatt vorzubeugen. Jedenfalls sah sich Aretino in seinen Hoffnungen getäuscht, den eigenen Namen mit dem Michelangelos für alle Zeit im Jüngsten Gericht der Sixtina verbunden zu sehen. Er war aber nicht gewohnt, seine Feder umsonst in Bewegung zu setzen und seine Schmeicheleien und Lobeserhebungen ohne Lohn zu verteilen. So wünschte er wenigstens seinen Besitz von Handzeichnungen Buonarrotis zu vermehren. Schon in einem Schreiben vom 20. Januar 1538, in welchem er seinem Dank für die Antwort Michelangelos in überschwenglichster Weise Ausdruck giebt, bittet er zuerst um eine Zeichnung oder einen Karton, als Gegengeschenk für ein Buch, welches er seinem Briefe beigefügt hatte[2]). Aber Michelangelo schwieg, und es scheinen Jahre vergangen zu sein, ehe Aretino es wagte, sich aufs neue an den Meister heranzudrängen. Erst im April 1544 griff er wieder zur Feder und beteuerte dem Schöpfer des Jüngsten Gerichtes, bei dem Anblick einer Reproduktion seines Werkes Thränen der Rührung vergossen zu haben[3]). „Aber warum, o Herr,“ schreibt er dann weiter, „belohnt Ihr nicht meine Ergebenheit, die sich vor Euren göttlichen Tugenden beugt, mit einer Reliquie Eurer Zeichnungen, die weniger wertvoll sind? Gewiss! ich würde zwei Kohlenstriche auf Papier von Eurer Hand höher schätzen als alle Becher und Ketten, die mir jemals ein Fürst geboten hat.“ Fast ein Jahr sollte vergehen, ehe Michelangelo sich entschloss, die erbetenen Blätter nach Venedig zu senden. Er scheint auch ein Schreiben hinzugefügt zu haben, in dem er die Geringfügigkeit seiner Gabe entschuldigte. Sicherlich würde er geschwiegen haben, hätte er die habsüchtigen Instinkte Aretinos gekannt, der nun ein Recht zu haben glaubte, den Enttäuschten zu spielen und sich nicht scheute, in seiner zudringlichen Weise andere Zeichnungen zu verlangen[4]). Jetzt allerdings gab Michelangelo, welcher vielleicht anfangs gehofft hatte, sich durch ein zögerndes Entgegenkommen für immer von den Belästigungen dieses Mannes zu befreien, durch undurchdringliches Schweigen die Absicht zu verstehen, den Verkehr mit Aretino abzubrechen. Er hat es bitter büssen müssen. Der giftgetränkte Brief, mit dem dieses schmähsüchtige Ungeheuer nach monatelangem, vergeblichem Warten die reine Grösse Michelangelos in den Schmutz zu ziehen trachtete, ist vielleicht die schmach-

Aretinos Invektiven gegen Michelangelo

[1]) Milanesi, Lettere p. 472, CDXXI.
[2]) Il secondo libro de le lettere di M. Pietro Aretino. In Parigi 1609, p. 9—10.
[3]) Bottari, Lettere III, p. 113 n. XXXV.
[4]) Über den Briefwechsel zwischen Michelangelo und Aretino wird an anderer Stelle ausführlich gehandelt werden.

vollste Invektive, die jemals aus der Feder eines skrupellosen Litteraten hervorgegangen ist[1]). Er rief die bittersten Erinnerungen im Leben Buonarrotis wach, er suchte ihn in seinen zartesten Empfindungen zu verletzen, er wagte selbst die Ehre dieses Mannes anzutasten, den man den reinsten Charakter der Renaissance genannt hat. Michelangelo mag traurig gelächelt haben, als er dies Dokument menschlicher Bosheit aus der Hand legte, und er fühlte wohl den Abgrund sich erweitern, der ihn von den Menschen trennte. Aber er schwieg, und wir meinen, ein ganzes, dem Dienst des Hohen und Schönen geweihtes Leben müsse ihm die Kraft gegeben haben, auch diese Bitternis zu überwinden.

Vielseitige Inanspruchnahme des Meisters

Trotz aller Mühe, die Paul III. sich gab, die Kräfte des alternden Meisters zu schonen und auf eine grosse Aufgabe zu konzentrieren, ist sein Leben doch gerade in diesen Jahren innerlich und äusserlich bewegter gewesen denn je. Es ist kaum zu fassen, wie ein einziger Mann sich seelisch und körperlich so auszugeben vermochte, ohne zu unterliegen. Es konnte nichts mehr geschehen in Rom, ohne dass Michelangelos Rat gehört worden wäre[2]). Sein Urteil entschied; sein Lob verlieh den Dingen Wert; sein Tadel vernichtete. Von einer Büste Vespasians wird als höchster Preis erzählt, dass selbst Michelangelo gegangen sei, sie zu sehen[3]). Nachdem er am 10. Dezember 1537 das römische Bürgerrecht erhalten und auf dem Kapitol als civis Romanus eingeschrieben worden war[4]), konnte er sich der Verpflichtung nicht wohl entziehen, für den damals schon geplanten Umbau des Kapitolsplatzes Pläne zu entwerfen und Gutachten abzugeben. Trotz der Proteste des Kapitels von S. Giovanni in Laterano wurde damals schon im Januar 1538 die Statue Marc Aurels von ihrem alten Platz vor dem Lateran entfernt und mitten auf dem Kapitolsplatz aufgestellt[5]). Ein riesiger Marmorblock vom Forum Trajanum lieferte das Postament für das Bronzebild, welches dem herrlichen Platz noch heute das unvergleichlich historische Gepräge giebt. Die Kosten des Unternehmens wurden

[1]) Das Original dieses Briefes vom November 1545 (Gaye II p. 332 ff.) wird im Staatsarchiv zu Florenz bewahrt. Siehe bei Gaye II p. 336 auch die vernichtende Charakterschilderung Aretinos. Während Pietro Aretino Michelangelo bat, dies Schreiben zu zerreissen, war er doch darauf bedacht, seine Kritik des Jüngsten Gerichtes der Nachwelt zu erhalten. Wenig später schrieb er einen fast gleichlautenden Brief an Alessandro Corvino, der freilich die gröbsten Invektiven (wegen des Julius-Denkmals) nicht enthält. Fast unglaublich erscheint es, dass Aretino schon wenige Monate nach einer solchen Invektive den Mut hatte, Michelangelo aufs neue um Zeichnungen von seiner Hand anzugehen „di quegli, di che sete cosi prodigo al fuoco et a me tanto auaro".

[2]) „Tutti i dipintori l'adorano come maestro e principe e Dio del disegno", schrieb Claudio Tolomei in jenen Tagen aus Rom an M. Appollonio Filareto. Vgl. Bottari IV p. 7.

[3]) E quella testa di quel Vespasiano era tanto bella che sino Michelangiolo Buonarota andò a uederla et altro non ui so dire. Vgl. Gori, Archivio I, 166. Girolamo Muziano erlangte dadurch Ruf und Ansehen, dass Michelangelo seiner Auferweckung des Lazarus Lob spendete. Vgl. Baglione, Vite de' pittori, Roma 1642, p. 49.

[4]) Wir verdanken diesen Nachweis Gregorovius. Vgl. Atti dell' Accademia de' Lincei Serie III. Vol. I (1877) p. 333. Milanesi (Vasari VII p. 390) giebt in seinem Prospetto chronologico fälschlich den 20. März 1546 an. An diesem Tage erhielt Tizian das römische Bürgerrecht. Vgl. Deutsche Rundschau XXVIII (1902) p. 286 Anm. 1 und oben p. 158 Anm. 3.

[5]) E. Rodocanachi, Le Capitole Romain antique et moderne, Paris 1904, p. 76. Hier sind auch die weiteren Quellenangaben zusammengestellt.

von Strafgeldern bestritten, die im Distrikt von Cori aufgebracht worden waren, die künstlerische Leitung lag in den Händen Michelangelos[1]).

Regelung alter Verpflichtungen

So sah sich der Meister immer wieder in neue Unternehmungen verstrickt, ehe er seine alten Verpflichtungen hatte einlösen können, aber gerade während er am Jüngsten Gerichte arbeitete, bahnten sich doch auch manche Ausgleiche an, die ihm willkommen sein mussten. Im Dezember 1537 kam ein letzter Vertrag mit den Piccolomini-Erben zu stande, für welche Michelangelo vor langen Jahren vier Statuetten im Dom von Siena gearbeitet hatte[2]). Zwei Jahre später kam auch die Denkmals-Angelegenheit wenigstens vorläufig zur Ruhe, jenes furchtbare Gespenst, das alle feindlichen Elemente in sich aufzunehmen schien, die Michelangelos Existenz als Künstler und als Mensch bedroht haben. Francesco Maria von Urbino, dem sich der Künstler in den letzten Jahren mit Entwürfen und Modellen für eine Saliera gefällig gezeigt hatte[3]), war im Jahre 1538 gestorben, und sein Sohn Guidobaldo, von weicherer Gemütsart als der Vater, liess sich herbei, persönlich an Buonarroti zu schreiben[4]). Aus dem Brief des Herzogs spricht nur Hochschätzung und Vertrauen, Zusicherungen, die, als aus Urbino kommend, den Meister besonders angenehm berühren mussten nach all den Insinuationen und Anfeindungen, die ihm von dort geworden waren: „Teuerster Messer Michelagnolo“, schrieb Guidobaldo am 7. September 1539, „obwohl wir immer und jetzt mehr denn je das grösste und, wie Ihr zugeben werdet, berechtigte Verlangen getragen haben, das Grabmal unseres Oheims von Euch vollendet zu sehen und obwohl wir es für unsere Pflicht erachten, für seine Ausführung zu sorgen, so wollen wir uns doch gedulden in Anbetracht des brennenden Wunsches Seiner Heiligkeit, die Malerei in der Sixtinischen Kapelle vollendet zu sehen .... Wir thun dies aber in der festen Hoffnung, dass Ihr Euch dann ganz und gar der Vollendung des Grabdenkmales widmen werdet, wie uns auch Se. Heiligkeit bestimmt versprochen hat. Und da wir Euch für einen Ehrenmann halten, wie Ihr ja seid und wie es Eure einzigen Tugenden nicht anders gestatten, so erscheint es uns überflüssig, Euch weiter zu ermahnen, nur bitten wir Euch gesund zu bleiben. Denn nur so werdet Ihr den heiligen Gebeinen jenes Mannes ein Ehrendenkmal setzen können, der Euch geehrt hat, als er noch lebte, wie die anderen tüchtigen Männer jener Zeit, wie man uns oft erzählt hat. Und wir bitten Euch, auf uns zu zählen, wenn wir Euch irgendwie gefällig sein können, denn wir werden es mit dem besonderen Wohlwollen thun, das Eure seltenen Tugenden verdienen.“ Guidobaldos Hoffnungen und Wünsche sollten ohne Michelangelos Verschulden noch einmal scheitern. Kaum war das Jüngste Gericht vollendet, so liess Paul III.,

[1]) Lanciani, The destruction of ancient Rome, p. 231. Rodocanachi (a. a. O. p. 76 Anm. 4) hat das Dokument aus dem Archiv des Kapitols zum ersten Mal im Wortlaut publiziert, durch welches die Aufstellung der Marc-Aurel-Statue durch Michelangelo erhärtet wird: Beschluss vom 22. März 1538: „quod dicta summa erogari debeat in reformatione statue M. Antonii *(sic!)* in platea Capitolii *secundum judicium Michaelis Angeli sculptoris.*“

[2]) Vgl. Milanesi VII, prospetto cronologico p. 385. Frey, Briefe p. 344, CCCV.

[3]) Vgl. Fabriczy, Disegni di Michelangelo per lavori di oreficeria im Arch. stor. dell' arte VII (1894) p. 151. Gotti II p. 125.

[4]) Der Brief, den das Archivio Buonarroti bewahrt, ist vollständig abgedruckt bei Gotti a. a. O. I p. 264.

seiner Versprechungen uneingedenk, für den widerstrebenden Meister die Gerüste in der Paolina aufschlagen[1]). Am 20. August 1542 kam der fünfte und letzte Kontrakt für das Julius-Denkmal zu stande; drei Jahre später wurde es endlich aufgestellt[2]). Aber, was war „nach der langen Kette von Vergewaltigungen und Verstümmelungen" daraus geworden? Ein unerfreuliches, unorganisch zusammengesetztes Flickwerk, dessen Anblick den Meister selbst mit Schmerz und Bitterkeit erfüllen musste[3]). Mehr durch fremdes als durch eigenes Verschulden hatte hier die gewaltigste Konzeption eines Ruhmesdenkmals im Sinne der Antike den erbärmlichsten Abschluss gefunden. Aber wenigstens in der Kapelle Sixtus IV. hatten sich alle Verheissungen aufs wunderbarste erfüllt, und hier leuchtete von den Wänden der Rovere-Schild herab, um vor Mit- und Nachwelt zu bezeugen, dass das Ruhmesdenkmal Julius II. nicht in S. Pietro in Vincoli, sondern im Vatikan zu suchen sei.

[1]) Guidobaldo fand sich auch in diesen neuen Aufschub mit vieler Würde. Siehe seinen Brief an Michelangelo und die daran sich anknüpfenden weiteren Verhandlungen bei Gaye II p. 289 ff.
[2]) Vgl. Justi, Michelangelo p. 324 u. 341.
[3]) Auch Condivi (ed. Frey p. 154) nennt das Denkmal „rattoppata e rifatta", nennt es aber doch — und gewiss mit Recht — wegen der drei Statuen von der Hand des Meisters „la più degna che in Roma et forse altroue si troui".



ORNAMENTALES MOTIV VOM GRABMAL JULIUS II.
IN SAN PIETRO IN VINCOLI



ALTARVORSATZ CLEMENS VIII. (ALDOBRANDINI) IN DER SAKRISTEI DER SIXTINISCHEN KAPELLE

KAPITEL IV •• MICHELANGELO UND VITTORIA COLONNA

Eine selten schöne Fügung hat es gewollt, dass wir aus dem Munde Vittoria Colonnas das glänzendste Zeugnis besitzen, welches jemals über Michelangelos persönlichen Charakter ausgesprochen worden ist. Es lautete einfach dahin, dass alle die, welche Michelangelo wirklich kannten, seinen Charakter noch weit höher schätzten als seine Werke[1]). Zeit und Umstände, welche die erste Begegnung der Marchesa mit Buonarroti herbeiführten, kennen wir nicht, aber man möchte annehmen, dass sich die beiden im Jahre 1536 in Rom kennen gelernt haben und dass Tommaso Cavalieri die Bekanntschaft vermittelt hat. Jedenfalls weilte Vittoria Colonna damals längere Zeit in der ewigen Stadt und empfing hier den Besuch Karls V., in dessen Dienst ihr Gemahl vor elf Jahren bei Pavia sein Leben gelassen hatte[2]). Cavalieris Vermittlung aber hat die Marchesa in Anspruch genommen, als sie in den ersten Zeiten ihrer Bekanntschaft von Michelangelo eine Zeichnung begehrte[3]). Der Palast der Cavalieri lag auch in unmittelbarer Nähe des heute zerstörten Klosters von Sant' Anna de' Funari, wo die edle Frau in ihren letzten Lebensjahren zu wohnen pflegte und wo sie Michelangelo so oft aufgesucht hat[4]).

[1]) Francisco de Hollanda ed. Vasconcellos p. 21.

[2]) Reumont, Vittoria Colonna p. 139.

[3]) Die wenigen erhaltenen Briefe Vittoria Colonnas an Michelangelo sind häufig abgedruckt und übersetzt worden. Zuerst von G. Campori, Lettere artistiche inedite, Modena 1866, n. 13—16. Dann im „Buonarroti" I (1866) p. 127 ff.; dann im Carteggio Vittorias ed Ferrero e Müller, Torino 1892 p. 206—209, weiter p. 268 u. p. 322. Endlich von Frey, Dichtungen p. 533 mit den beiden Briefen, die sich von Michelangelo an die Marchesa erhalten haben. Symonds II, 93, Grimm II, 269 ff. und neuerdings Thode II, 391 haben das Freundschaftsverhältnis der beiden besonders eingehend behandelt. Reumont p. 272 IV und Thode II, 484 haben die vollständigsten Litteraturangaben. Dazu kommen noch B. Fontana, Documenti Vaticani di Vittoria Colonna im Arch. della Società Romana IX (1886), p. 343 ff. X (1887), p. 595, Bruto Amante, La tomba di Vittoria Colonna. Bologna 1896 und zwei Studien von P. Tacchi-Venturi in den „Studi e documenti di storia e diritto XXII (1901), wo auch eine Anzahl unedierter Briefe veröffentlicht ist.

[4]) Reumont p. 223. Vgl. Nolli, Pianta di Roma 1748. Tav. XX Nr. 777 u. 778. In der Nähe gegenüber dem heutigen Teatro Argentino lag der Palast Cesarini (heute Chiassi), in dem Vittoria Colonna starb. Vgl. über die Besuche Michelangelos im Kloster von Sant' Anna den Brief des B. Spatafora, eines vertrauten Dieners der Marchesa, an Michelangelo, den Gotti a. a. O. II, 140 u. 141 abgedruckt hat. Hier heisst es: Et vi dovete ricordare che del 1546, l'ultimo verno che fu primavera a quella santa anima, io era in Roma in casa di sua Eccellenza, trattato non da servitore,



Abb. 222 VITTORIA COLONNA BENANNTES UND DEM SEBASTIANO DEL PIOMBO ZUGESCHRIEBENES PORTRÄT IM KUNSTHANDEL ZU KÖLN

„Immer, wo wir das Leben grosser Männer betrachten, ist das der schönste Teil ihres Daseins, wenn sie, mit einer ebenbürtigen Kraft zusammentreffend, ausser sich selbst einen würdigen Masstab für die Tiefe ihres Geistes finden. Es giebt keine grössere Sehnsucht als die, einem solchen Geiste zu begegnen, kein grösseres Glück als ihn gefunden zu haben, keine grössere Trauer, als auf dies Glück verzichten zu müssen, sei es, dass man es niemals genoss, oder dass es verloren ging[1]).“ Vittoria Colonna konnte dem grossen Buonarroti in mehr als einem Sinne noch weit grösseres bieten als sein Freund Cavalieri. Sie verband mit der feinen Intuition der Frau die schöpferische Kraft des Mannes. Sie war wie Michelangelo selbst durch eine schwere Leidensschule hindurchgegangen, und sie hatte längst gelernt, in den flüchtigen Erscheinungen des Lebens nach ewigen Gesetzen zu forschen. Cavalieri lenkte durch die Schönheit seiner Erscheinung und den Adel seiner Gesinnung die Neigung Michelangelos auf sich und wusste sich dieselbe in den langen Jahren durch Festigkeit des Charakters, Reife des Urteils und Treue der Zuneigung zu erhalten; in der gefeierten Dichterin[2]), die den stolzen Namen der Colonna trug, aber fand Michelangelo, was ihm noch kein Mensch geboten hatte, einen Geist, der ihm selber nicht unebenbürtig war, eine Empfindung so tief wie seine eigene und endlich und vor allem jene geläuterte Frömmigkeit, die der suchenden Seele des rastlosen Mannes, der im Dienste seiner Kunst ergraut war, neue Hoffnungen und Ziele eröffnete.

come io desideravo essere di si eccellente virtù, ma da parente, et spesso vi vedea venire a Santa Anna a ragionare con lei.

[1]) Grimm II, p. 269.

[2]) Die Zeugnisse der zeitgenössischen Dichter über Vittoria Colonna hat Campori (Atti e mem. delle provincie dell' Emilia II [1878] p. 22) zusammengestellt. Das schönste Wort hat Annibale Caro über sie gesprochen, wenn er sie:

„Vincitrice del mondo e di se stessa“

nannte.

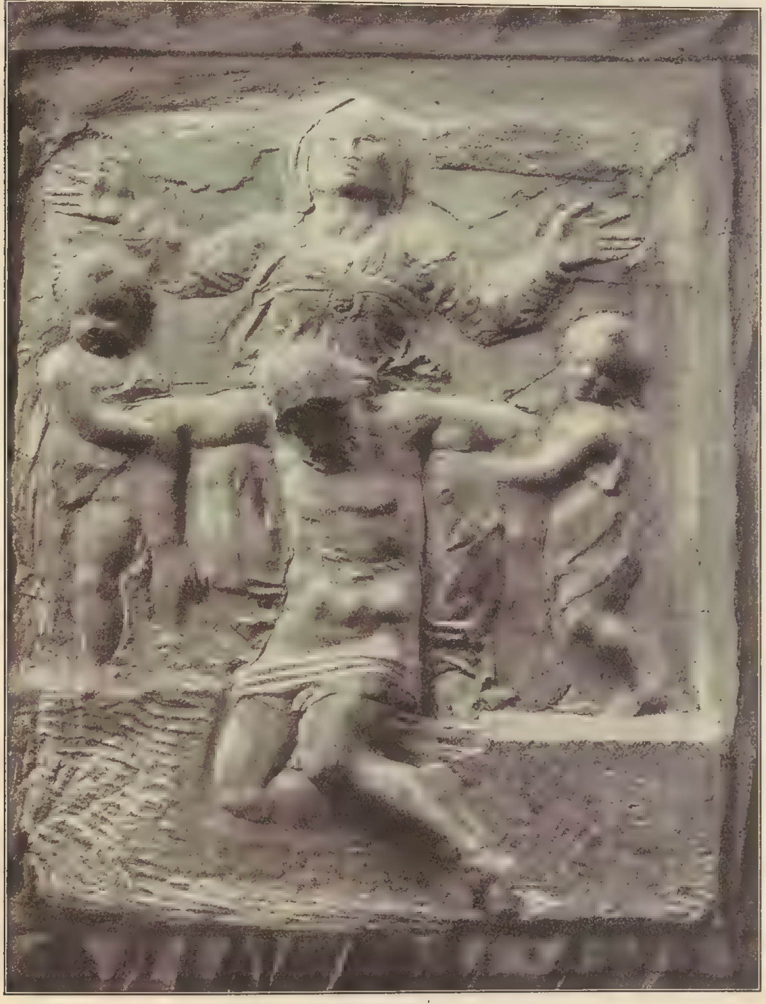


Abb. 223 MARMORRELIEF IN DER VATIKANISCHEN BIBLIOTHEK NACH EINER ZEICHNUNG MICHELANGELOS

So giebt es im Leben Michelangelos kaum eine innerlich bewegtere Zeit als jene sieben Jahre, in denen er das Jüngste Gericht der Sixtina gemalt hat. Es knüpften sich damals bald nacheinander die bedeutendsten Freundschaftsbeziehungen an, die der Meister überhaupt während seines langen Lebens einge-

gangen ist. Tommaso Cavalieri und Vittoria Colonna bezeichnen im Geistesleben dieses Mannes zwei Höhepunkte. Aber sie sind so gegensätzlich in ihrer Tendenz, dass man erstaunt ist, dass eine Beziehung die andere nicht aufgehoben hat. Man betrachte nur die Gaben, die der Genius den Auserwählten darbrachte! Zeichnungen von Phaethon, Ganymed und Tityos waren für Cavalieri bestimmt. Christus und die Samariterin, die Pietà und die Kreuzigung sind die Vorwürfe gewesen, welche Michelangelo für Vittoria Colonna bearbeitet hat[1]). Die Begeisterung für das Altertum und seine unvergleichlichen Reliquien in Rom hatte die Freundschaft zwischen Buonarroti und Cavalieri gestiftet. Unter dem Einfluss der Freundin Ochinos, Carnesecchis und des Kardinals Polo erwachten die schlummernden Keime wieder, die einst Savonarolas Predigten in die Seele des Jünglings gesenkt hatten[2]).

Leidenschaft und Liebe

Aber auch in seinem Verhältnis zu der grössten Dichterin Italiens hat Michelangelo sich erst langsam und unter bittersten Seelenkämpfen zu jener abgeklärten Resignation hindurchringen müssen, mit welcher ihm die hohe Frau von Anfang an begegnet ist. Vittoria Colonna hat nur einmal geliebt. Sie hatte mit ihren Thränen einst alle Altäre benetzt und allen Heiligenbildern Votivgeschenke dargebracht, als ihr um den fernen, ungetreuen Gatten bangte[3]). Als er ihr dann endlich doch entrissen war, da hatte sie Jahr um Jahr in klösterlicher Zurückgezogenheit ganz ihrem Schmerze und der einen Aufgabe gelebt, dem Dahingegangenen in ihren Liedern ein unvergängliches Denkmal zu setzen. So kannte sie keine irdischen Hoffnungen mehr, als Michelangelo ihr begegnete; wohl aber hatten sich ihre Interessen — so weit sie nicht durch die immer schwerer hereinbrechenden Sorgen um die Existenz ihres Hauses abgezogen wurden — gerade damals den kirchlichen Reformbestrebungen zugewandt, an deren Spitze Männer wie Polo und Contarini standen. In weitherzigstem Wirken

[1]) Diese drei Kompositionen Michelangelos sind in Duppas Leben Michelangelos gestochen. Eine Kopie des Gemäldes, Christus und die Samariterin, wird in Liverpool bewahrt. Von der berühmten Pietà mit dem Vers aus Dante (Paradiso XXIX): non vi si pensa quanto sangue costa, haben sich in Rom noch drei Kopien erhalten: ein Gemälde von Venusti in der Villa Borghese, ein kleines Marmorrelief in der vatikanischen Bibliothek (H. 33 cm Br. 29 cm) [Abb. 223] und ein Bronzerelief in der Sakristei von S. Maria in Monserrato. Andere Kopien in Gubbio, im herzoglichen Museum zu Gotha (vgl. Thode im Arch. stor. dell'arte III [1890] p. 254) und in häufig vorkommenden Plaketten. Gestochen wurde die Pietà von Bonasone (Br. XV p. 127) und Beatricetto (Br. XV p. 251) schon in den Jahren 1546 und 1547. Auch von der Kreuzigung haben sich mancherlei Kopien erhalten. Vor allem zwei Zeichnungen, die eine in Oxford, die andere in der Malcolm-Kollektion (jetzt British Museum). Vgl. J. C. Robinson, Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters forming the Collection of J. Malcolm of Poltalloch, London 1872, p. 25 u. 26. Dann eine Reihe von Gemälden, unter denen das von Marcello Venusti, einst im Cavalieri-Palast, heute in Capo di Monte zu Neapel, das bekannteste ist. Vgl. auch Grimm in den Jahnschen Jahrbüchern I (1868) p. 62.

[2]) „Savonarola und Vittoria Colonna! Mit diesen Namen kann man die beiden entscheidenden Bestimmungen, welche Michelangelo nach der Seite religiösen Erlebens erhalten hat, bezeichnen." Thode II p. 420.

[3])
Non era tempio alcun che de' miei pianti
Non fosse madefatto, e non figura
Che non avesse de' miei voti alquanti.

Vgl. Campori, Vittoria Colonna in den Atti e memorie delle Provincie dell' Emilia II (1878) p. 3.

für das bedrohte Schiff der Kirche, in Werken der Barmherzigkeit, in Thränen und Gebet hat diese edle Frau die letzten Kräfte ihres Lebens aufgezehrt.

Michelangelo war bald völlig hingerissen von der Seelengrösse der Colonna, die auch damals noch in ihrer äusseren Erscheinung die umfassende Kultur, den Adel der Geburt und die Reinheit der Gesinnung dokumentierte, welche sie vor allen Frauen ihrer Zeit ausgezeichnet hat[1]). Mit demselben Ungestüm, mit welchem der Sechzigjährige vor wenigen Jahren die Freundschaft Cavalieris begehrt hatte, warb er jetzt um die Gunst der Witwe Pescaras[2]). Es schien in der That, als sei dieser Mann nicht nur in seiner Kunst, sondern auch in seiner körperlichen Konstitution ein Herr und Meister der Natur, als könne er beliebig die Grenzen erweitern, die sie anderen unabänderlich gesteckt hat. Wie fortgesetzte Übung in der Palästra den Körper stählt, so schienen sich an der gewaltigen Aufgabe in der Sixtinischen Kapelle die Kräfte des Greises zu verjüngen. „Ich fühle mich körperlich genau wie vor dreissig Jahren", schrieb er noch im Frühling 1549 ganz gelassen an seinen Neffen Lionardo[3]). So stand er mit der Liebessehnsucht eines Jünglings im Herzen vor der hohen, ernsten Frau, und doch waren ihm die Haare längst gebleicht, und längst hatte sich um die Stirn des Meisters der grüne Lorbeer der Unsterblichkeit gelegt. „Es ist keine Zeit mehr für mich, o Liebe, mein Herz zu entflammen, und es ziemt sich nicht mehr für mich, irdische Schönheit geniessen zu wollen[4])," so spricht der Dichter in klarer Erkenntnis seines Zustandes zu sich selbst, aber er versucht vergebens seiner Leidenschaft Herr zu werden.

„Über wen hat denn jemals vom ersten Weinen bis zum letzten Seufzer, dem ich schon nahe bin, ein so grausames Verhängnis gewaltet, wie es mir bestimmt wurde durch diesen leuchtenden und kalten Stern? Ich will sie ja nicht unbillig und arglistig schelten, aber wäre es nicht besser, sie zeigte mir ihre Abneigung, damit meiner Liebe die Nahrung entzogen würde? Im Gegenteil! Je mehr ich sie betrachte, desto mehr verspricht sie meinem Martyrium holdes Mitleid mit erbarmungslosem Sinn[5])." Wer sieht sie nicht vor sich, die schöne, schwergeprüfte Colonna, die nichts mehr vom Leben und von den Menschen erwartete, und den herrlichen Greis mit dem Jünglingsherzen, den die holdselige Frau mit einem ahnungsvollen Lächeln wehmütigen Mitleids betrachtete und den sie doch, ihrem geheiligten Witwenschmerze getreu, niemals erhören konnte? „Ach," ruft er aus, „eine schönere Gestalt und ein mitleidsloseres Herz hatte noch kein Mensch! Du musst in die Hölle, weil du so

[1]) Francisco de Hollanda (ed. Vasconcellos p. 13) entwirft von Vittoria Colonna folgende Schilderung: „Es ist aber die Marchesa von Pescara und Schwester des Herrn Ascanio Colonna eine der erlauchtesten und berühmtesten Frauen, welche Italien und ganz Europa, d. h. die Welt besitzt, keusch an Sitten, noch immer schön, lateinkundig, klugen Geistes und aller übrigen Tugenden teilhaftig, welche einer edlen Frau zur Zierde gereichen."

[2]) Ich habe den folgenden Ausführungen meine Studie in der Allgem. Ztg. (Beilage 1898 n. 193 p. 3—7) zu Grunde gelegt.

[3]) Milanesi, Lettere p. 242. Vgl. auch P. Mariettes Observations zum Leben Condivis (Pisa 1823), wo er die Beschreibung des sechzigjährigen Michelangelo von Blaise de Vigenère wiedergiebt, der mit einer solchen Gewalt auf den zu bearbeitenden Marmor einschlug, dass man meinte, er müsse in Stücke zerspringen.

[4]) Frey 154, CIX. [5]) Frey 119, CIX.

unbarmherzig bist, mir aber müsste mein Martyrium den Himmel aufschliessen. Nein, ich will lieber, dass meine Liebe mir als Sünde angerechnet wird, um wenigstens im Tode da zu sein, wo du bist. Aber wenn du dich meiner erbarmen würdest und dir auch den Himmel erwürbest? Wenn mir die Hölle Seligkeit wäre mit dir, was würde mir dann der Himmel sein? Ja, ich würde von allen Seligen allein doppelt selig sein, Gott sehend, den man im Himmel anbetet, dich schauend, die ich auf der Erde angebetet habe[1]).“

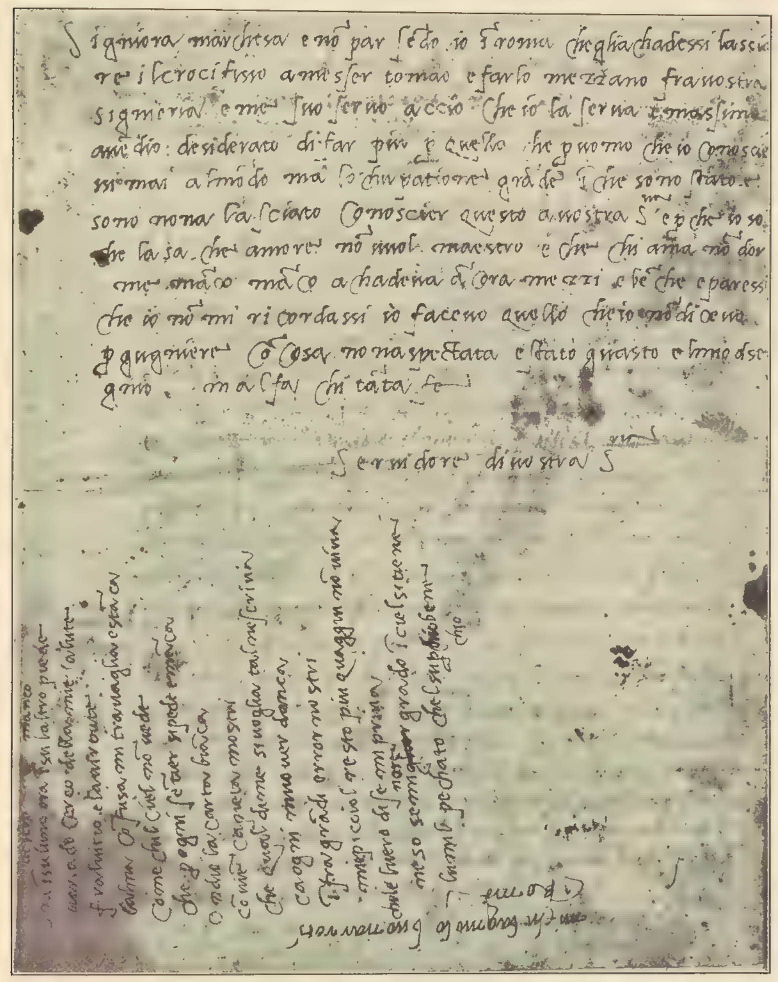
Läuterungsprozess Michelangelos

Es hat einen heissen Kampf gekostet, ehe Michelangelo verstand, was seine Freundin ihm geben wollte, was er von ihr begehren durfte; und auch der Marchesa wird es nicht leicht gefallen sein, diesen Feuergeist zu bändigen. Noch in den vierziger Jahren, als der Meister in der Paolina arbeitete, musste Vittoria einmal aus Viterbo an ihn schreiben, wenn er seine Briefe nicht einschränken würde, so könne sie ihren Pflichten gegen die Nonnen nicht mehr genügen, und er werde das süsse Zwiegespräch mit seinen Bildern häufiger unterbrechen müssen, als er vor Seiner Heiligkeit verantworten könne. „Ich aber werde“, so verspricht sie zum Schluss[2]), „zum Herrn für Euch beten, von dem Ihr mir bei meiner Abreise aus Rom mit so brennendem Herzen und so grosser Demut gesprochen habt, dass ich Euch wiederfinde, mit seinem Bild im Herzen erneuert und im wahren Glauben gefestigt, wie Ihr es selbst so schön in meiner Samariterin zum Ausdruck gebracht habt.“ Diese Worte bezeugen aufs klarste, nach welcher Richtung hin Vittoria Colonna ihren unbeschränkten Einfluss auf Michelangelo geltend gemacht hat. Es ist ihr gelungen, die Liebe dieses grossen glühenden Herzens von sich selber ab auf den Urquell aller Liebe zu richten. Die „Vita nuova“ Michelangelos ist eine der letzten Aufgaben gewesen, welche sich die edle Frau gestellt hat; mit der Heimführung einer Seele zu Gott, die nur in Gott zum Frieden kommen konnte, hat sie ihre irdische Laufbahn beschlossen.

So finden wir Buonarrotis spätere Gedichte an die Freundin mehr und mehr von religiösem Geist durchdrungen. Der schmerzliche Prozess der Läuterung hatte begonnen; nur selten noch bricht die verhaltene Leidenschaft durch: „Wenn es wahr ist,“ so schreibt er jetzt, „dass die Schönheit die Sehnsucht nach dem Schöpfer in uns rege macht, so kann diese hohe Frau mich allein zu Gott emporführen. Um ihretwillen vergesse ich alles, und alle meine Gedanken gehören ihr allein. Ist es denn ein Wunder, dass ich sie liebe, dass ich nach ihr mich sehne, dass ich stündlich ihren Namen nenne?[3])“ „Wenn du beim Himmel so viel vermagst,“ fleht er ein anderes Mal, „so lass doch meinen ganzen Leib ein Auge sein, damit kein Stückchen in mir sei, das sich an dir nicht freue[4]). Er erschöpft sich in Bildern und Gleichnissen, um ihre Grösse und seine eigene Erbärmlichkeit zu schildern, aber auch um zu zeigen, was er einst gewesen und nun durch diese Frau geworden ist:

Nur als Modell von mir ward' ich geboren,
Und wie der Stein vom Meissel hoff' ich täglich
Vollendung mir durch deine heil'gen Hände.

[1]) Frey 161, CIX. [2]) Frey 534, Reg. 112.
[3]) Frey 116, CIX: S'io l'amo et bramo e chiamo a tutte l'hore.
[4]) Frey 118, CIX.



Signiora marchesa e nō par sēdo io i roma che gli achadessi lassia-
re il crocifisso a messer tomao e farlo mezzano fra uostra
signioria e me suo seruo accio che io la serua e massime
auēdo desiderato di far piu p quella che p uomo che io conoscessi
mai al mōdo ma l'ochupatione grā de i che sono stato e
sono non a lasciato conoscier questo a uostra S e p che io so
che la sa che amore nō uuol maestro e che chi ama nō dor
me manco māco achadeua e be che e paressi
che io nō mi ricordassi io facievo quello che io nō dicieua
p giugniere co cosa non aspectata e stato guasto el mio dise
gnio. mal fa chi tāta fe

Seruidore di uostra S

Abb. 224 BRIEF UND GEDICHT MICHELANGELOS AN VITTORIA COLONNA
Blatt aus dem Codex 3211 in der Vatikanischen Bibliothek

Du sollst das Gute geben, sollst dem Thoren
Das Böse nehmen — ach, dann muss unsäglich
Ich leiden, eh' gedämpft des Herzens Brände[1]).

[1]) Frey 228, CXXXIV. Hasenclever p. 176.

Auch im Ausdruck klären sich des Dichters Verse mehr und mehr; die Leidenschaft schwindet vor der milden Trauer der Resignation: „Wenn du deine schönen Augen auf mich richtest, der ich alt bin, durch lange Jahre und durch all mein Leid verzehrt, muss ich mich selbst in ihnen schauen. Du aber erscheinst in den meinen strahlender noch als die Sterne am Himmel. Und dann fühle ich, dass selbst die Vorsehung zürnt, dass etwas so Hässliches das Auge auf etwas so Schönes zu werfen wagte[1].“ Und je mehr die Kraft der Entsagung wuchs, desto deutlicher erkannte der greise Künstler in seiner Liebe zu der edlen Frau die letzte Weihe seines Lebens: „Je mehr ich stündlich mich selber fliehe und mich selber hasse, desto hoffnungsvoller nehme ich zu dir, o Herrin, meine Zuflucht, und mir ist weniger bange um mein Seelenheil, wenn ich in deiner Nähe weilen darf[2]. Schreibe du nun selbst deine heiligen Gedanken in mein Herz wie auf ein weisses Blatt Papier; gieb du mir die Antwort auf die brennende Frage, ob einst im Himmel neben dem vollkommen Gerechten auch der demütige Sünder Barmherzigkeit erlangen wird[3].“

Die Abschiedsstunde

Und als sich die Schatten des Todes tiefer und tiefer auf den Greis herabsenkten, da flehte er, seine Augen möchten nur so lange offen sein, wie die Schönheit seiner Herrin diese Erde schmücke[4]. Er hat die Marchesa lange Jahre überlebt, und ob die Trennung sich auch lange vorbereitet hatte, es gelang ihm doch nicht, bei ihrem Tode seine Fassung zu behaupten[5]. Aber die Erinnerung an Vittoria Colonna hat noch den Lebensabend Michelangelos mit mildem Glanz verklärt. „Kehre wieder, du selige Zeit,“ heisst es in einem seiner letzten Gesänge auf die Dahingegangene, „wo meine blinde Liebe noch ein sanfter Zügel lenkte. Gieb mir das heitere Engelsangesicht zurück, mit welchem die Tugend und die Schönheit begraben worden sind[6].“ Und als er einmal zu Condivi von jener schweren Abschiedsstunde sprach, da sagte er, nichts schmerze ihn so sehr, als dass er ihr auf dem Sterbebette nur die Hand zu küssen gewagt und nicht auch Angesicht und Stirn.

So gross auch Michelangelos Hang zur Einsamkeit gewesen ist, so sehr er auch Zeit seines Lebens das eitle Geschwätz müssiger Leute geflohen hat, so gerne suchte er doch gelegentlich in ernsten und heiteren Gesprächen mit gleichgesinnten Männern Erholung von der Mühsal seines täglichen Lebens. „Ich habe mich stets an der Unterhaltung mit unterrichteten Personen ergötzt, und ich erinnere Euch daran, dass es in Florenz keinen Litteraten gab, der nicht mein Freund gewesen wäre“, sagt Buonarroti selbst in den Dialogen des

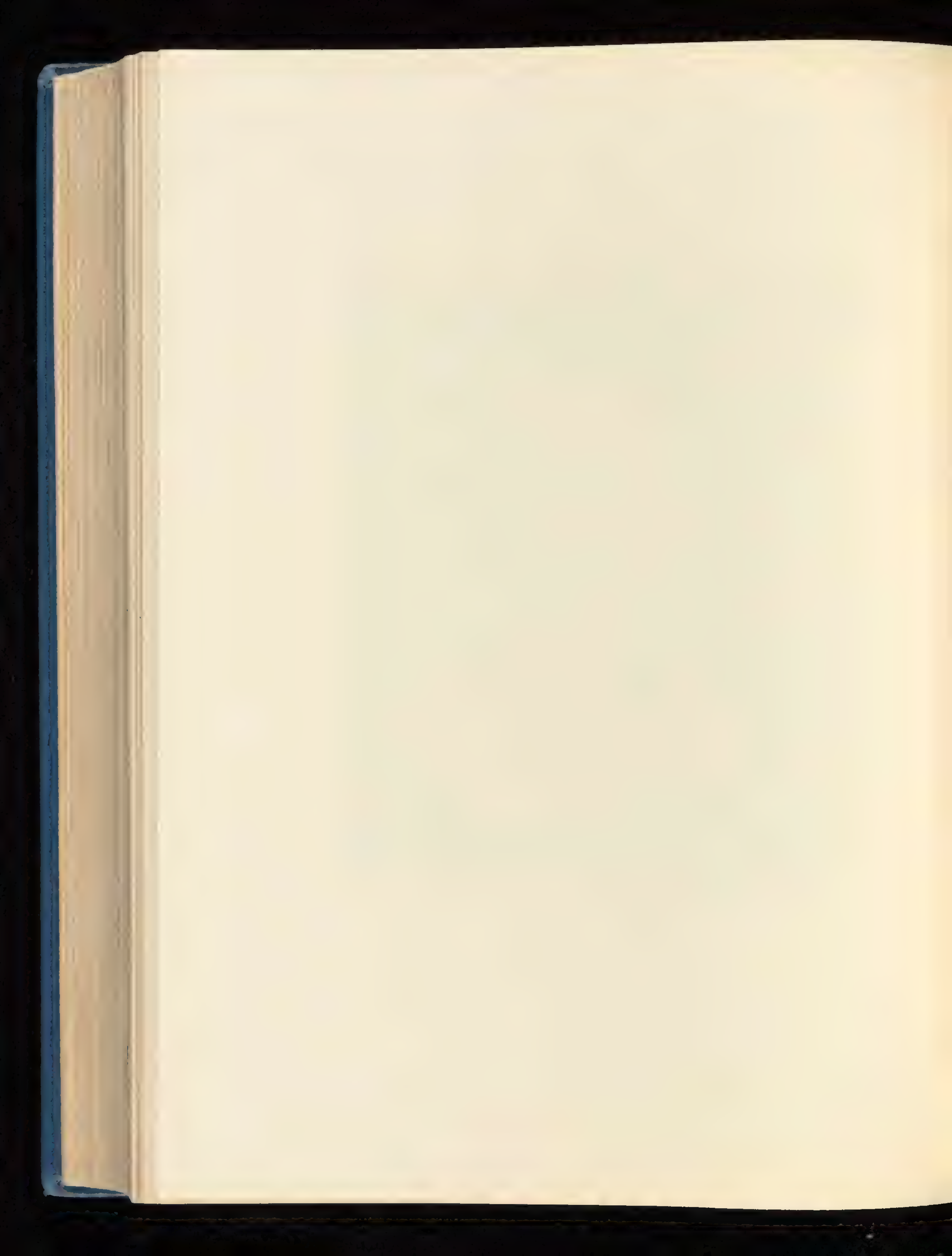
[1]) Frey 195, CIX.
[2]) Frey 200, CIX.
[3]) Frey 199, CIX. Grimm II, 298 hat dies berühmte Sonett: „A la Marchesa di Pescara“ meisterhaft übersetzt.
[4]) Frey 132, CIX.
[5]) „Per la costei morte più tempo se ne stette sbigottito e come insensato.“ Condivi ed. Frey p. 202.
[6]) Frey 216, CXIX.

Tornami al tempo, allor che lenta e sciolta
Al cieco ardor m'era la briglia e'l freno;
Rendimi il uolto angelico e sereno
Onde fu seco ogni uirtu sepolta.

Vgl. auch bei Milanesi 528 den Brief an G. F. Fattucci, wo er klagt: Morte mi tolse uno grande amico.



PORTRÄT DER VITTORIA COLONNA VON SCIPIONE PULZONE DETTO GAETANO
Sammlung Stroganoff in Rom



Giannotti[1]). Ja, selbst auf Gastmählern begegnet uns der Meister zuweilen in Florenz und Rom, wo er allerdings lieber anderen zuhörte, als dass er selbst das Wort ergriff[2]). Wenn er aber sprach, so war seine Rede klug und wohlbedacht, seine Antworten voll Würde und oft mit so schlagendem Witz gewürzt[3]), dass Francesco Berni von ihm sagen konnte: „Er spricht Dinge und ihr redet Worte![4])" In den zwanziger Jahren berichtete Michelangelo einmal aus Florenz an Sebastiano del Piombo über ein solches Gastmahl, das ihn von seinen melancholischen Gedanken ein wenig abgezogen und ihn vor allem durch die heiteren Gespräche gefesselt habe[5]). Aber seine Lebensweise war dort für gewöhnlich so einfach und dürftig, dass man fürchtete, er könne sich sein Leben verkürzen. „Er arbeitet übermässig, isst schlecht und wenig und schläft noch weniger", berichtete man im September 1531 aus Florenz an den Papst[6]).

Auch in Rom, in dem vornehmen und geistig angeregten Kreise, der ihn umgab, änderte der Greis nichts an der klösterlichen Einfachheit seiner Gewohnheiten. „Er lebte wie ein Armer, obwohl er reich war," bezeugt Vasari, „und niemals oder selten sah er einen Freund bei sich zu Tisch[7])." Aber er hätte sich nicht mit den edelsten Geistern seiner Zeit in gemeinsamem Streben finden können, würde er sich völlig von der Aussenwelt abgeschlossen haben. Die Dialoge des Giannotti und die Unterredungen in San Silvestro am Monte Cavallo zeigen uns den Meister als Mittelpunkt angeregtester Gespräche über Dantes göttliche Komödie und über die Bedeutung der Künste in der Kulturgeschichte der Menschheit. Ja, er begegnet uns sogar einmal als Gast eines römischen Edelmannes in einem Garten unweit der Fontana Trevi, wo er sich so ausgezeichnet unterhielt, dass er erklärte, besser gespeist zu haben, als es Lucullus jemals gethan. „Denn", so meinte er in sinnreichem Wortspiel, „wenn Lucullus zuweilen in Apollo speiste, so habe er an jenem Abend mit Apollo gespeist[8])."

Die Gespräche von San Silvestro

Während der langen Jahre seiner neuen Titanenarbeit in der Kapelle Sixtus IV. muss der Verkehr mit Cavalieri und Vittoria Colonna trotz aller Seelenkämpfe dem Meister glücklichste Stunden der Erholung geboten haben. Es ist wahrhaft tröstlich, sich vorzustellen, dass so stimmungsvolle Episoden wie die Gespräche von San Silvestro im Herbst des Jahres 1538 die Gedanken Michelangelos wenigstens vorübergehend von dem furchtbaren Ernst seiner Aufgabe abgelenkt haben. In der Kirche San Silvestro, an den Abhängen des Monte Cavallo, pflegte die Marchesa von Pescara an stillen Sonntagnachmittagen den

1) Ed. F. G. Polidori, Firenze 1859, p. 31.

2) Ebenda p. 36: „Io sono stato sempre molto uolentieri degli altri ascoltatore."

3) Vasari VII p. 278: Nel parlare molto prudente e savio, con risposte piene di gravità ed alle volte con motti ingegniosi, piacevoli ed acuti.

4) Capitolo di Francesco Berni a Fra Sebastiano del Piombo bei Frey, Dichtungen p. 263, CLXXII.
Ei dice cose, et uoi dite parole.

5) Milanesi, Lettere p. 446, CCCXCVII.

6) Gaye II p. 229.

7) Vasari VII p. 275.

8) Bottari V p. 106 (Claudio Tolomei an G. B. Grimaldi am 26. Juli 1543): Se Lucullo cenava talora in Apolline, egli quella sera cenò con Apolline. Wie mich Professor E. Petersen belehrte, bezieht sich der Ausspruch Michelangelos auf eine Bemerkung in Plutarchs Leben des Lucullus, wo erzählt wird, dass einer der Speisesäle des vornehmen Römers „Apollo" hiess.

Bibelauslegungen des Fra Ambrogio zuzuhören und darauf einen kleinen Kreis erlesener Freunde um sich zu sammeln. Michelangelo, der gelehrte Sammler Lattanzio Tolomei aus Siena[1]) und der Portugiese Francisco de Hollanda waren die Bevorzugten, und der letztere hat die Unterhaltungen, die man pflog, aus der Erinnerung aufgezeichnet. Noch heute sind die Gärten hinter San Silvestro zum grossen Teil im Besitz der Colonna, deren weitläufiger Palast sich unten am Abhang des Hügels bei SS. Apostoli ausbreitet. Hier geht man noch jetzt zwischen breitästigen Pinien und hochragenden Cypressen vielleicht dieselben Wege, die einst Vittoria Colonna mit ihren Freunden gewandelt ist, vorbei an den riesigen Trümmermassen des sogenannten Aurelianischen Sonnentempels, hinunter zu stillen grünen Gewässern in grossen marmornen Bassins. Und derselbe freie Blick auf die Stadt und ihre majestätischen Denkmäler, wie ihn schon Francisco de Hollanda gepriesen hat, erfreut auch noch heute das Auge, ja, er wird am Horizont durch die Kuppel von St. Peter abgeschlossen!

So sehr man sich nun allerdings auch hüten wird, die Aufzeichnungen Hollandas als absolut zuverlässige historische Quelle anzusehen, so wertvoll sind sie doch als Augenblicksbilder, die das Verhältnis der Marchesa zu Michelangelo mit ausserordentlich plastischen Linien umgrenzen. Mehr als in den Gedichten erscheint in diesen Gesprächen Michelangelo als der gebende, die Colonna als der empfangende Teil. Mit wieviel Takt und Klugheit versteht sie es, auf die Eigenart des Freundes einzugehen, wie leicht gelingt es ihr, den scheuen Einsiedler ihren Wünschen geneigt zu machen! Wenn auch Francisco de Hollanda sicherlich die Antworten Michelangelos nach Kräften ausgesponnen hat, so steht doch fest, dass der wortkarge Mann der Marchesa zuliebe in San Silvestro seine Ansichten über künstlerische Fragen rückhaltsloser dargelegt hat als anderswo. Ja, er verbreitete sich sogar einmal in längerer Rede über alles, was die Städte Italiens damals an Erzeugnissen hoher Kunst besassen. Nur über Rom schwieg er beharrlich, um nicht seiner eigenen Werke gedenken zu müssen. Aber da unternahm es die Marchesa selbst, die Lücke auszufüllen, und pries die Gemälde der Sixtina-Wölbung und das noch unvollendete Jüngste Gericht der Altarwand als Werke, in welchen die Lebensarbeit von zwanzig Malern beschlossen sei.

[1]) Thode, Michelangelo II p. 392. Vgl. Vasconcellos a. a. O. p. XXXIV und p. 200.



REVERS EINER MEDAILLE AUF VITTORIA COLONNA IM WITWENSCHLEIER

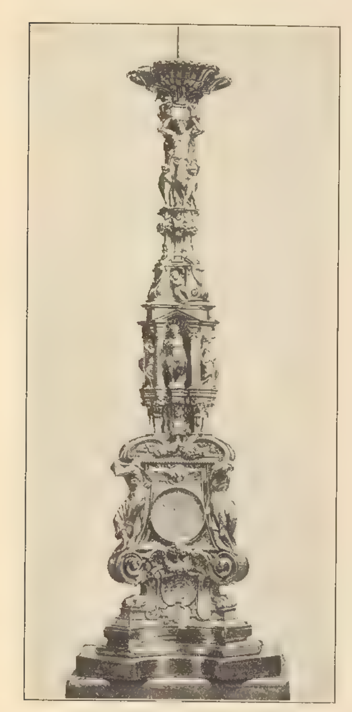


Abb. 226 FARNESELEUCHTER VON A. GENTILI AUS FAENZA IM SCHATZ VON ST. PETER

KAPITEL V • LETZTE ARBEITSJAHRE UND ENTHÜLLUNG DES JÜNGSTEN GERICHTES AM 31. OKTOBER 1541. BEWUNDERUNG DER ZEITGENOSSEN

Es ist eine Beobachtung, die man häufiger macht, dass die Energie grosser Männer, die durch ihren Willen und durch ihren Geist auf Jahrhunderte Einfluss gewinnen, den kleinen Zufälligkeiten des Lebens gegenüber oft vollständig erlahmt. Die Spannkraft bedeutender Menschen scheint sich im Erreichen grosser Ziele so gänzlich aufzubrauchen, dass ihnen oft nichts mehr übrigbleibt, wenn es sich um die harmonische Ausgestaltung ihrer eigenen Existenz handelt. So begegnen wir auch im Alltagsleben Michelangelos immer wieder dem gleichen Unvermögen, sich selbst und die Umstände zu beherrschen. Nicht einmal Julius II. gegenüber war es ihm gelungen, die plötzlich aufwallenden Wogen des Zornes zurückzudrängen[1]; mit den vertrautesten Freunden sehen wir ihn entzweit, und selbst an Vittoria Colonna schrieb er einmal einen ziemlich gereizten Brief, weil sie Tommaso Cavalieri zum Vermittler zwischen sich und ihm gewählt[2]). Die Behandlung, die er seinem Neffen angedeihen liess, war oft nichts weniger als rücksichtsvoll, obgleich er ihn mit Wohlthaten überhäufte. Als einmal eine Ermahnung, besser zu schreiben, nichts gefruchtet hatte, warf er den Brief ungelesen ins Feuer[3]). Und wie wenig ist es ihm gelungen, Schüler an sich zu fesseln! Er sah sich deshalb immer wieder gezwungen, allein zu arbeiten, weil sein ungeduldiges Temperament die Gegenwart unvollkommener Gehilfen ebensowenig ertrug, wie diese die Behandlung des Meisters.

So ist auch während der Ausführung des Jüngsten Gerichtes eine Episode zu verzeichnen, welche uns den Gewaltigen in menschlicher Ohnmacht zeigt.

[1]) „Io ò avuto tal premio delle mie fatiche da papa Julio, mie colpa, *per non mi essere saputo governare*“, sagt er selbst. Milanesi, Lettere p. 490.

[2]) Frey a. a. O. p. 533 n. 107.

[3]) Milanesi p. 230, CCIV. L'ultima tua lettera per non la potere nè sapere leggere, io la gittai in sul fuoco: però io non te ne posso rispondere niente. Io t'ò scritto più volte, che ogni volta che io ò una tua lettera, che e mi vien la febre, inanzi che io impari a leggierla . . che io ò il capo a altro che stare a spasimare intorno alle tua lettere.

Michelangelo stürzt vom Gerüst

Schon näherte sich die Arbeit dem Ende, da stürzte Michelangelo eines Tages ziemlich hoch von seinem Gerüst herab und verletzte sich nicht unerheblich an einem Bein. Er war anfangs so von Schmerz und Zorn übermannt, dass er jede ärztliche Hilfe zurückwies und sich am Macel de' Corvi einschloss, ohne irgend jemandem den Zutritt zu gestatten[1]). Aber ein alter Freund und Landsmann, Baccio Rontini, ein tüchtiger Arzt und ebenso berühmt durch seine Grillen wie Michelangelo selbst, erbarmte sich des Verunglückten, drang auf geheimen Wegen in sein verschlossenes Haus und liess ihn nicht eher wieder aus den Händen, als bis der Meister aufs neue sein Gerüst besteigen konnte[2]).

Francesco Amatori da Urbino

Übrigens war Michelangelo in jenen Jahren in Haus und Werkstatt keineswegs so allein und jeder menschlichen Hilfe beraubt, wie man nach diesem Bericht Vasaris anzunehmen geneigt sein könnte. Die Mägde allerdings kamen und gingen und bereiteten ihm viel Verdruss[3]), aber er hatte schon seit dem Jahre 1530 in Francesco Amatori aus Urbino einen Hausgenossen gefunden[4]), der sein volles Vertrauen besass. „Sechsundzwanzig Jahre habe ich ihn gehabt", schrieb Michelangelo selbst im Februar 1556 bald nach Urbinos vorzeitigem Tode an Vasari[5]), „und als einen Mann von seltenster Treue erfunden[6]), und nun da ich ihn reich gemacht und auf ihn als Stab und Trost meines Alters gehofft, ist er mir dahingegangen, und es bleibt mir keine andere Hoffnung als die, ihn im Paradiese wiederzusehen." Urbino war seines Zeichens ein Bildhauer, und Michelangelo übertrug ihm im Jahre 1542 einen Teil der Steinmetzarbeit am Grabmal Julius II.[7]). Aber wenn wir Benvenuto Cellini glauben dürfen, so besass er nur geringe Talente und war ein Mann von mässiger Bildung und bäurischen Manieren[8]). Jedenfalls erwarben ihm seine tüchtige, rechtschaffene Natur und seine hingebende Treue die Freundschaft seines Meisters, der ihn während seiner letzten grossen Arbeiten im vatikanischen Palast zum Gehilfen und Farbenreiber erkor, wofür ihm der Papst freien Unterhalt und monatlich vier Dukaten gewährte).

[1]) So berichtet Vasari (ed. Milanesi VII p. 211). Dass man Michelangelo aber auch ohne das Eingreifen seines wackeren Landsmannes schwerlich lange sich selber überlassen haben würde, erhärten die Memorie Fiorentine inedite, die von einer späteren Krankheit Michelangelos im Juni 1544 berichten. Er überstand dieselbe im Palazzo Strozzi „ove continuamente detto infermo era visitato da tutti li principali signori e prelati di Roma, ed il Papa istesso ed i Farnesi mandavano ogni giorno a sentir nuove dello stato di sua salute". Vgl. Gaye II, 296.

[2]) Vgl. über Rontini: Milanesi VII p. 211 Anm. 3 u. den Brief Vasaris an ihn bei Bottari III p. 67, XVI.

[3]) „Che mai non ci fussi venuta!" heisst es am 5. August 1560 von einer Girolama. Vgl. Milanesi, Lettere p. 608.

[4]) Vasari VII, 240.

[5]) Milanesi 539. Übersetzung bei Guhl I p. 162 u. 163.

[6]) „Pieno di fede e lealtà", rühmt Michelangelo auch von ihm in dem Brief an Lionardo vom 4. Dezember 1555, Milanesi 314. Vgl. Milanesi p. 314, p. 484, p. 542, p. 556. Das Testament Urbinos ist abgedruckt bei Gotti II, 137. Urbinos Nachfolger hiess Antonio del Francese. Vgl. Gotti I p. 353, 358 und 373. Arch. stor dell'arte I (1889) p. 78—80.

[7]) Vgl. Gotti I, 277 und Gaye II, 292 und 293.

[8]) Vita di Benvenuto Cellini ed. O. Bacci (Firenze 1901) p. 371. O. Bacci hat auch in den Miscellanea Fiorentina II (1898) p. 125—128 zwei Briefe Cellinis an Michelangelo herausgegeben.

[9]) Vasconcellos, Francisco de Hollanda p. 97 und die Dokumente im Anhang II, B. 1.

Die Künstlerrache an Biagio da Cesena

Am 15. Dezember 1540 war der obere Teil des Jüngsten Gerichtes vollendet, und das Gerüst wurde herabgelassen zur Ausführung der noch übrigen unteren Teile[1]). Vielleicht war es bei dieser Gelegenheit, dass Paul III. in der Kapelle erschien, um Michelangelos Arbeit anzusehen[2]). In seiner Begleitung befand sich Messer Biagio Baronio Martinelli aus Cesena, ein alter Mann von mehr als siebenzig Jahren, der seit Leo X. am päpstlichen Hofe das einflussreiche Amt eines Ceremonienmeisters bekleidete[3]) und schon als solcher zu einer Klasse von Menschen gehörte, welche Michelangelo missfielen. Um seine Meinung über das Gemälde befragt, war er unbesonnen genug, zu erklären, es sei eine höchst unanständige Sache, an solcher Stätte so viele nackte Menschen darzustellen, die sich ohne alle Scham entblössten, und das ganze Gemälde scheine ihm eher in Badestuben und Weinschenken als in eine Kapelle zu gehören. Die Vergeltung Michelangelos für diese unberufene Kritik war diesmal nicht weniger grausam, als die, welche er einst an dem hochmütigen Kammerherrn des Herzogs von Ferrara genommen hatte. Kaum hatte der Papst die Kapelle verlassen, so zeichnete er aus der Erinnerung das Porträt des vorlauten Tadlers, und als das Jüngste Gericht nach einigen Monaten enthüllt wurde, sah sich Messer Biagio nackt wie alle übrigen Verdammten in der Hölle dargestellt, von scheusslichen Schlangen gebissen und von einem eklen Gewimmel fratzenhafter Teufel umringt. Natürlich waren alle Vorstellungen beim Papst vergeblich[4]), denn welche Macht der Welt hätte diesen Buonarroti bestimmen können, ein gegebenes Wort zurückzunehmen oder ein einmal vollendetes Bild zu vernichten? Im Gegenteil! Als echtes Kind der Renaissance freute sich Paul III. mit allen übrigen an der derben Künstlerrache und wies den Betroffenen lächelnd mit den Worten ab: „Im Himmel und auf Erden hat mir Gott wohl Macht gegeben, aber in der Hölle vermag ich nichts. Ibi nulla est redemptio!"

Das Abbrechen der Gerüste

Schon im Herbst des folgenden Jahres war das Riesenwerk vollendet, und am 19. November 1541 erhielt der Tischlermeister Jakob von Bressa dreizehn

[1]) Vgl. Anhang II, B. II n. 8.

[2]) Vasari VII p. 210 u. p. 211.

[3]) Vgl. über Lebensschicksale des Biagio von Cesena: Podestà, Carlo V a Roma im Arch. d. soc. Rom. I (1878) p. 305 ff.

[4]) Vgl. L. Domenichi, Facetie, motti e burle di diversi signori, Firenze 1562, p. 242. Hier wird die Anekdote Vasaris noch ausführlicher erzählt: Papa Paolo terzo e stato a nostri giorni principe di rarissima prudentia e di bellissimo ingegno. Perchè occorrendo che M. Biagio cerimoniere era ito a dolersi seco della ingiuria che gli pareua hauer ricevuto da Michel'agnolo Buonarrotti, il quale l'haueua dipinto nella capella del Giudicio in Roma, che era tormentato da diauoli in inferno: per hauer'esso Michel'agnolo molto per male, che M. Biagio presontuosamente hauesse voluto vedere la sua mirabil pittura innanzi tempo. Il Papa veduto, che non ci era rimedio a consolarlo, et che egli lo importunava pur tuttavia, che ne volesse far dimostratione; per levarselo dinanzi disse: M. Biagio, voi sapete che io hò podestà da Dio in cielo, e in terra: però non s'estendendo l'autorità mia nell'inferno, voi haurete patientia, s'io non ue ne posso liberare. Strinsesi nelle spalle il cerimoniere e sopportò il gastigo, che il capriccioso pittore gli hauea dato. Hier ist also abweichend von Vasari als Grund der Rache Michelangelos die Neugier Biagios angegeben. Diesen beiden voneinander unabhängigen Quellen gegenüber ist es unzulässig, die Begebenheit anzuzweifeln, wie es Kallab gethan hat. (Die Deutung des Jüngsten Gerichtes p. 7.)

Dukaten für die Niederlegung des Gerüstes ausgezahlt[1]). Gleichzeitig machte der Papst dem wackeren Urbino ein Geschenk von sechzig Dukaten und erliess das denkwürdige Breve, in welchem er einen besonderen Aufseherposten schuf für die Erhaltung der Gemälde der Sixtinischen Kapelle, der Sala Regia und der Paolina[2]). Wieder ist Urbino der erste gewesen, der gegen eine Provision von sechs Dukaten monatlich dieses Ehrenamt bekleidet hat. „Er solle sich verpflichten," so heisst es in diesem Dokument, welches der monumentalen Gesinnung Pauls III. Ehre macht, „die Fresken der Sixtina-Decke zu reinigen und stets sauber zu erhalten und desgleichen die anderen Gemälde und Zierate der Kapelle, der Sala Regia und der Paolina, sobald sie vollendet sein würden. Alle die herrlichen Fresken, welche vom Apostolischen Stuhl mit grösstem Kostenaufwand hergestellt worden seien, solle er vor Staub und jeglicher Beschädigung schützen und auch von dem Rauch der Kerzen befreien, die während der Gottesdienste in beiden Kapellen angezündet zu werden pflegten."

Enthüllung des Jüngsten Gerichtes

An der Allerheiligenvigilie, am 31. Oktober 1541, wurde das Jüngste Gericht enthüllt, und Paul III., welcher erst am Tage vorher aus Bologna zurückgekehrt war, celebrierte selbst das Hochamt[3]). An demselben Tage war auch vor neunundzwanzig Jahren die schützende Hülle von den Gemälden der Decke gefallen. Ein Menschenalter war dahingegangen, und drei Päpste waren schon nach ihm ins Grab gesunken, seit Julius hier an der Allerheiligenvigilie 1512 gestanden hatte. Jetzt musste sich Michelangelo allein übrig geblieben fühlen von einer ganzen, längst verschwundenen Generation, und als er vor Paul III. stand, gebleichten Haares, aber in ungebrochener Lebenskraft, da mochte er sein vergangenes Leben wie im Spiegelbilde vor sich sehen. Wie mag in seiner Seele wehmütige Trauer mit dem stolzen Bewusstsein gerungen haben, dass nun das gewaltigste Denkmal vollendet sei, welches je ein Künstler sich selbst gesetzt. Ja, könnten wir der schweigenden Vergangenheit nur wenige von den Worten entreissen, die damals zwischen Papst und Künstler gewechselt worden sind! Wie beglückend wäre es zu wissen, dass Michelangelo durch den Anblick seiner Doppelthat in der Sixtina selbst beglückt worden sei![4])

[1]) Vgl. Anhang II, B. 2.

[2]) Vgl. das Breve vom 26. Oktober 1543 im Anhang II, B. I n. 7, welches bis dahin nur von Bottari undatiert in italienischer Übersetzung veröffentlicht war. Dr. H. Pogatscher fand das Original im vatikanischen Archiv.

[3]) Die Vermutung Vasaris (VII p. 215), dass das Jüngste Gericht am Weihnachtstage 1541 enthüllt worden sei, wird durch eine von St. Ehses publizierte Notiz aus dem Diarium des Petrus Paulus Gualterius, Sekretär des Kardinalkollegiums, widerlegt. Dr. H. Pogatscher machte mich auf diese, sämtlichen Biographen Michelangelos entgangene Notiz aufmerksam, die er gleichfalls im vatikanischen Archiv gefunden hatte. Vgl. Anhang II, B. III n. 2.

[4]) Ein anschauliches, aber leider unverbürgtes Situationsbild von den Vorgängen in der Sixtina am Enthüllungstage entwarf Cesare Aureli („Gli studi in Italia II vol. I (1879) Estratto p. 12). Er lässt Paul III. beim ersten Anblick des Jüngsten Gerichtes die Worte sprechen: „Ne recorderis peccata mea, Domine, dum veneris iudicare saeculum per ignem." Dann an den Künstler sich wendend, befiehlt er ihm das Apostolische Glaubensbekenntnis herzusagen, was Michelangelo ohne Zögern thut. Nachdem so der Künstler seine Rechtgläubigkeit bekannt, erhebt der Papst die Rechte und segnet ihn.

„Zum Erstaunen und zur Bewunderung von ganz Rom, ja der ganzen Welt wurde dies Fresko enthüllt," schreibt Vasari, der Paul III. glücklich preist, dass unter seiner Regierung solch ein Werk entstanden sei, das alle die besiegt, welche in der Kunst etwas zu können meinten. Er erklärt es für unmöglich, ein Gemälde zu beschreiben, dessen furchterweckende Grösse ohnegleichen sei, dessen Figuren man nicht zählen könne, und das endlich alle nur denkbaren menschlichen Affekte auf die wunderbarste Weise zum Ausdruck bringe. Verständige und Unverständige, aufrichtige Bewunderer und gewöhnliche Schmeichler überboten sich damals im Preis dieses neuen Weltwunders, an welches man erst viel später den Massstab ruhiger Kritik zu legen wagte. „Hat nicht Gott durch Euch", schrieb Niccolo Martelli, der Florentiner Litterat, schon am 4. Dezember, „ein höchstes Abbild des furchtbaren Weltgerichtes geschaffen durch das Gemälde, welches Ihr soeben aufgedeckt habt. Wer es nur immer sieht, der erstaunt und wer davon reden hört, der ruht nicht eher, bis er es gesehen hat. Und wird ihm endlich der ersehnte Anblick zu teil, so findet er zwar den Ruhm gross und unsterblich, aber das Werk selbst grösser und göttlich. So kann man mit Recht sagen, es giebt einen Engel Michael und Boten Gottes im Himmel und einen anderen auf der Erde, einzigen Sohn und alleinigen Nachahmer der Natur[1])."

Bewunderung der Zeitgenossen

Niccolo Martellis Schreiben an Michelangelo

Noch weiter ging Gandolfo Porrino in einem der zahllosen Sonette, mit welchen man nach damaligem Zeitgeschmack Michelangelo und seine Werke überschüttete: „O heilige Roma, ruft er aus, niemals hat dich Cäsar oder einer der erlauchten Imperatoren eines ähnlichen Triumphes froh werden lassen![2])"

Michelangelos eigene Wertschätzung seiner Werke konnte durch solche überschwengliche Lobeserhebungen nicht beeinflusst werden. Er triumphierte jetzt so wenig wie damals, als er die Deckengemälde vollendet hatte. Die Antwort, welche er dem Niccolo Martelli gab[3]), bezeugt, wie ungeheuchelt seine Demut war, wie gelassen er seine Lebensziele weiter verfolgte, ohne dass ihn der Menge Lob und Tadel tiefer berührt hätten. „Euer Brief und Euer Sonett", schrieb er am 20. Januar 1542, „lassen mir soviel Lob zu teil werden, dass viel weniger genügt hätte, selbst wenn ich das Paradies in meinem Busen trüge. Ich sehe, Ihr habt Euch vorgestellt, dass ich wirklich der sei, zu welchem Gott mich machen wollte. In der That bin ich aber nur ein armer Mensch und von geringem Wert und mühe mich ab, in der Kunst, die Gott mir gegeben hat, mein Leben zu verlängern, so lange ich kann."

Ein Arazzo in Gold und Farben gewebt wie die Teppiche Raffaels sollte nach dem Wunsche Pauls III. die freie Wandfläche unter dem Jüngsten Gericht

Entwurf des Perino del Vaga

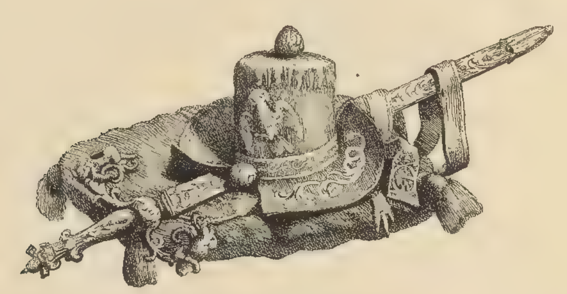
[1]) Anhang II, B. IV. Vgl. Il primo libro delle lettere di Niccolo Martelli 1546 f. 8. Der Brief ist fälschlich vom 4. Dezember 1540 datiert. Aus dem Datum der Enthüllung und dem richtig datierten Antwortschreiben Michelangelos geht hervor (siehe unten), dass Martellis Brief im Jahre 1541 geschrieben worden ist. Vgl. zu Martelli: Rime e prose di Michelagnolo Buonarroti il vecchio, Napoli 1842, II p. 199.

[2]) Vgl. Anhang II, C. II. Guasti Rime p. LVII. Frey, Dichtungen 272, n. CLXXX. „Chi non l'ha vista, non se la potrebbe maj immaginare!" schreibt der Anonimo Fiorentino des Codex XVII, 17 ed. Frey p. 127.

[3]) Milanesi, Lettere p. 473, CDXXII. Vgl. Anhang II, B. IV.

bedecken[1]). Aber, wie es scheint, wurde dieser Arazzo niemals ausgeführt, während ein anderes Teppichgemälde, welches der Papst für den Hochaltar der Kapelle bestimmte, noch heute im Vatikan bewahrt wird. Inzwischen erhielt Perino del Vaga den Auftrag, provisorisch einen Karton als Wandbekleidung zu malen mit Frauen und Putten und Hermen, welche Fruchtkränze tragen. Er starb aber, ehe er sich seines Auftrages entledigt hatte, und der Karton, dessen „seltsame und lebendige Phantasien" Vasari noch im Belvedere bewundern konnte, ist unvollendet geblieben.

[1]) Vasari V p. 623: Aveva scoperto già Michelagnolo Buonarroti nella Cappella del papa la facciata del Guidizio, e vi mancava di sotto a dipignere il basamento, dove si aveva appiccare una spalliera d'arazzi tessuta di seta e d'oro, come i panni che parano la cappella. Onde avendo ordinato il papa che si mandasse a tessere in Fiandra, col consenso di Michelagnolo, fecero che Perino commincio una tela dipinta della medesima grandezza, dentrovi femmine e putti e termini, che tenevano festoni, molto vivi con bizarrissime fantasie; la quale rimase imperfetta in alcune stanze di Belvedere dopo la morte sua; opera certo degna di lui e dell'ornamento di si divina pittura. Vgl. auch Anhang II, B. 2.



SCHWERT UND BARETT
(welche in der Weihnachtsnacht in der Sixtinischen Kapelle an weltliche Fürsten verliehen wurden)



ZEICHNUNG NACH EINER ALTITALIENISCHEN BUCHILLUSTRATION

KAPITEL VI • • SCHICKSALE DES JÜNGSTEN GERICHTES. KOPIEN

Mit Paul III. schliesst die Entstehungsgeschichte der Sixtina und ihres künstlerischen Schmuckes ab: die glänzendste und geschlossenste Episode, welche die Kultur der Renaissance in Italien zu verzeichnen hat. Schon unter den unmittelbaren Nachfolgern des Farnese-Papstes begann die traurige Geschichte der Zerstörung, welche mit der Übermalung des Jüngsten Gerichtes unter Paul IV. ihren Anfang genommen hat.

Hadrians VI. und Pauls IV. Absichten, die Sixtina-Malereien zu zerstören

Schon Hadrian VI., Leos X. asketischer Nachfolger, soll die Absicht ausgesprochen haben, die ganze Kapelle abbrechen zu lassen, weil die nackten Figuren an der Decke sein Auge beleidigten[1]). Das gleiche Schicksal drohte dem Jüngsten Gericht, als Kardinal Carafa, das unbeugsame Haupt der katholischen Gegenreformation, im Jahre 1555 den päpstlichen Thron bestieg. Er liess sich mühsam durch Männer, welche ein reiferes Urteil besassen als er selbst, bewegen, seinen Plan, die gewaltigste Schöpfung Michelangelos zu zerstören, preiszugeben[2]). Daniello da Volterra, der Lieblingsschüler des Meisters, erhielt den wenig beneidenswerten Auftrag, die Nackten zu bekleiden und erwarb sich so den Beinamen „il Brachettone". Michelangelo selbst hatte nichts dagegen einzuwenden, dass eine fremde Hand sein Meisterwerk berührte; er scheint seinem Schüler deswegen auch keinen Augenblick gezürnt zu haben: „Sagt dem Papst," lautete die gelassene Antwort, als er von der Sache erfuhr, „dass es eine kleine Sache ist, die man ohne Mühe richtig stellen kann; er soll nur die Welt in Ordnung bringen, Gemälde herzurichten, ist nicht schwer."

Übermalungen. Neue Gefahren

Unter den Nachfolgern Pauls IV., unter Pius IV. und Pius V., wurde das Werk der Zerstörung fortgesetzt. Nach Volterras Tode malte ein Girolamo da Fano am Jüngsten Gerichte weiter[3]). Ja, Gregor XIII. soll sogar schon den Befehl gegeben haben, das Jüngste Gericht herabzuschlagen. Im Leben des Lorenzo Sabbatini von Bologna äussert sich Baglioni darüber in folgender, höchst bezeichnender Weise[4]): „Und diese elegante und bescheidene Art, die heiligen Dinge darzustellen, veranlasste vielleicht den Pontifex — indem er mehr auf den Schmuck und die Würde einer heiligen Stätte, als auf die Kunst als solche Rücksicht nahm, wie sie die Maler suchen — den Befehl zu erteilen, die unanständigen Nuditäten Buonarrotis in der Kapelle Sixtus IV. herabzuschlagen,

[1]) Vasari V 456 im Leben des Antonio da Sangallo: E già aveva cominciato Adriano a ragionare di volere gettare per terra la cappella del divino Michelagnolo, dicendo ch'ell'era una stufa d'ignudi.
[2]) Vasari VII p. 65 im Leben des Daniello da Volterra und p. 240 im Leben Michelangelos.
[3]) Vasari ed. Milanesi VII p. 240 Anm. 1.
[4]) Malvasia, Felsina Pittrice, Bologna 1841, I p. 184.

damit das ganze Jüngste Gericht von seinem Lorenzino neugemalt würde. Und dieser hätte hier ein Paradies gemalt voll edelster Anmut und nicht mit Obscönitäten angefüllt, die eines Hausknechtes würdig wären.“ Ein Kommentar zu diesen Auslassungen ist nicht nötig. Sie zeigen nur, in welcher Gefahr eines der gewaltigsten Denkmäler der Malerei aller Zeiten schon zwei Jahrzehnte nach dem Tode Michelangelos geschwebt hat. Und doch hatte man noch im Jahre 1564 am Katafalk Buonarrotis den Künstler, das Jüngste Gericht malend, dargestellt und daneben die Allegorie der Malerei angebracht, zum Zeichen dessen, dass der Gewaltige während seiner langen Laufbahn als Maler nichts Grösseres geleistet hatte[1]).

Stefano Pozzi

Der letzte, welcher das Jüngste Gericht berühren liess, das damals schon längst ein trüber Schleier von Staub und Kerzenrauch umsponnen hatte, ist Clemens XIII. gewesen. „In dieser Kapelle war es,“ schreibt Richard in seiner Beschreibung Italiens, „wo ich im Jahre 1762 sehr mittelmässige Künstler beschäftigt sah, die schönsten Figuren des Altargemäldes und der Decke mit Gewändern zu bedecken[2]).“ Chattard bestätigt diese Angabe eines Augenzeugen und bezeichnet als Nachfolger des Daniello da Volterra und Girolamo da Fano den Stefano Pozzi, denselben römischen Künstler, nach dessen vergrösserter Kopie das Mosaik von Raffaels Transfiguration in St. Peter ausgeführt worden ist[3]).

Kopie des Marcello Venusti

So ist das Jüngste Gericht, vor allem in seinen unteren Partien, heute nichts anderes mehr als eine Ruine, allerdings eine Ruine von wahrhaft tragischer Grösse. Sie wirkt auch als solche noch immer eindrucksvoller als die zahlreichen Kopien und Stiche, die zum grossen Teil noch bei Lebzeiten Michelangelos ausgeführt wurden und die Komposition meistens ohne die Übermalungen wiedergeben. Unter diesen ist die Kopie des Marcello Venusti — heute im Museum zu Neapel — die älteste und zugleich die einzige, welche auch in den Farben das zerstörte Original der Sixtina einigermassen ersetzt[4]). Die Kopie wurde schon im Jahre 1549, wie es scheint unter Michelangelos eigener Leitung für den kunstsinnigen Kardinal Alessandro Farnese ausgeführt[5]), denselben, für

[1]) Vasari VII p. 304: Nel secondo quadro, seguitando d'andare a man ritta verso la porta del fianco che va fuori; per la Pittura, si vedeva Michelagnolo dipignere quel tanto ma non mai abbastanza lodato Giudizio; quello, dico, che è l'esempio degli scorci e di tutte l'altre difficultà dell'arte. Von der Grossartigkeit dieses Katafalks gibt eine einzige erhaltene Zeichnung eine Vorstellung, die das erste der Gemälde mit den Allegorien und der architektonischen Umrahmung darstellt. Abgebildet in den „Illustrazioni storico-critiche di G. Roscoe alla sua vita di Lorenzo de' Medici, Firenze 1823, Tom. I p. 199.

[2]) Description historique et critique de l'Italie, Paris 1769, Tom. V p. 375. Dass damals auch die Decke übermalt worden wäre, muss auf einem Irrtum beruhen.

[3]) Chattard, Nuova descrizione del Vaticano II p. 41: „che ora“ — nämlich die Übermalung Volterras — d'ordine dell'odierno Sommo Pontefice Clemente XIII felicemente regnante ha compito di coprire Stefano Pozzi. Vgl. Nagler XII p. 7.

[4]) Das Gemälde Venustis, welches ich dank dem Entgegenkommen der Museumsdirektion in Neapel wiederholt aufs eingehendste besichtigen konnte, ist 1 m 87 cm hoch und 1 m 45 cm breit. Die Tafel besteht aus sechs Holzstücken, welche oben und unten durch Querleisten verbunden sind.

[5]) Vgl. das Dokument für eine Teilzahlung an Marcello Venusti vom 2. Januar 1549 bei A. Bertolotti, Speserie segrete e pubbliche di papa Paolo III in Atti e memorie delle deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia. Nuova Serie vol III part I. Modena 1878, p. 211 (Sep. A. Modena 1878, p. 45) und Lanciani, Storia degli scavi di Roma II (1903) p. 160. Vgl. Vasari VII, 575.

welchen Giulio Bonasone damals auch das Jüngste Gericht gestochen hat. Die Arbeit soll nicht nur den Kardinal, sondern auch Buonarroti selbst aufs höchste befriedigt haben[1]) und galt in der glänzenden Sammlung der Farnese als eines der vornehmsten Stücke[2]). Thatsächlich bietet auch das Gemälde zu Neapel die denkbar treueste Wiedergabe. Nur der segnende Gottvater der Decke ist oben mit der Taube des hl. Geistes statt der Konsole mit der Jonas-Inschrift eingefügt, und ganz unten links erblickt man hinter dem vorgebeugten, aufrechtstehenden Mann mit dem Schulterkragen das Porträt Michelangelos. Ja, der hellgrüne, felsige Vordergrund, der sich in dieser und in anderen Kopien ziemlich weit unten vor den Auferstehenden und Verdammten ausbreitet, bestätigt die Vermutung, dass das Jüngste Gericht nicht nur übermalt, sondern auch barbarisch verstümmelt worden ist. Um mehr als einen Meter scheint man den Vordergrund verkürzt zu haben, als mit dem Altarraum auch die beiden Türen der Altarwand höher gelegt wurden. Aber nicht nur in dieser Hinsicht giebt die ausserordentlich sorgfältig ausgeführte Kopie in Neapel von den Absichten Michelangelos eine deutlichere Vorstellung als das Original in Rom. Dadurch, dass uns hier die ungeheure Komposition, wenn auch in kleineren Verhältnissen, so doch ohne jede Übermalung vor Augen geführt wird, ist es möglich die Stimmung des Ganzen und die Farbenintonation deutlicher zu erkennen als in der Sixtina. Ja, selbst in Einzelheiten ist die Kopie in Neapel zuverlässiger als das Original in Rom. Hier fehlen nicht nur die zahllosen Gewandfetzen, mit welchen die nackten Menschen Michelangelos immer wieder bedeckt worden sind, hier erscheint auch noch die Gruppe der hl. Biagio und Katherina in ihrer ursprünglichen Gestalt, welche schon von Daniello da Volterra willkürlich verändert worden ist[3]).

Kopie des R. Le Voyer

Die meisten der verkleinerten Nachbildungen des Jüngsten Gerichtes gehen auf die Kopie Venustis zurück. Schon im Jahre 1570 kopierte Robert Le Voyer aus Orléans das Gemälde im Palazzo Farnese so vortrefflich, dass ihm das römische Bürgerrecht zuerkannt wurde[4]). Das Bild wird heute in Montpellier

[1]) Baglioni (ed. Roma 1642) p. 20: prese egli poi amicitia e servitù con Michelagnolo Buonarroti Fiorentino . . . il quale gli fe ritrarre una copia del Giuditio di esso Michelagnolo per il Cardinal Alessandro Farnese in un quadretto, et egli lo condusse tanto eccellentemente, che il Buonarroti gli pose grand' affettione et imposegli molte altre cose. Wie aus einem Brief des Kardinals Granvelle an Fulvio Orsini hervorgeht, dachte man im Jahre 1566 vorübergehend daran, das Gemälde zu verkaufen. Vgl. die Arbeit von P. de Nolhac in den Studi e documenti di storia e diritto V (1884) p. 251. Zwei Zeichnungen Venustis zu diesem Jüngsten Gericht begegnen uns im Inventar des Palazzo Ducale von Mantua vom Jahre 1627, herausgegeben von Carlo d'Arco, Delle Arti e degli Artefici di Mantova (1859) II, p. 161 und 166.

[2]) Als solches wird es auch noch im Jahre 1638 von Gaspare Celio in seiner Memoria über die Gemälde Roms aufgezählt, p. 134.

[3]) Cod. Vat. Ottob. 2975, Descrizione delle pitture piu insigne che si trovano nelle chiese di Roma, p. 39v: Nel giudizio vi è la testa di San Biagio con la veste verde di Santa Caterina della Ruota di mano di Daniello da Volterra, che fu rifatta all'ora che si fecero le coperte alle parti oscene per rimediare che il Padrone non la facesse butare a terra. Geschrieben wurde der Codex im Jahre 1650.

[4]) Vgl. L. Jarry, Document inédit sur un jugement dernier de Michel-Ange in Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements, Paris 1895, p. 616 ff. und Abbildung Pl. XX.

bewahrt; andere Kopien sind in Rom, Florenz und Neapel in öffentlichen und Privatsammlungen erhalten[1]).

Gleich nach ihrer Vollendung zeichnete Battista Franco die letzte Schöpfung Michelangelos in der Sixtina in allen ihren Teilen[2]). Alessandro Allori kopierte die Hauptgruppen in seinem Altargemälde der Kapelle Montaguti in der Annunziata zu Florenz[3]). Selbst Vasari sandte an Giulio Romano drei Kartons mit den sieben Hauptsünden nach Mantua, wo sie in Sant Andrea in Farben ausgeführt worden sind[4]). Ein Heer von Kupferstechern verbreitete die Komposition schon im sechzehnten Jahrhundert über ganz Italien und weit über seine Grenzen hinaus[5]).

Das Jüngste Gericht, die Hochschule der jüngeren Künstlerschaft

Wie einst die kunstbeflissene Jugend von Florenz nach Michelangelos berühmtem Schlachtenkarton so lange gezeichnet und studiert hatte, bis vom Original nichts mehr übrig war, so wurde jetzt die Sixtinische Kapelle die Hochschule für alle aufstrebenden Künstler. Niemand kam mehr nach Rom, ohne das neue Weltwunder anzustaunen[6]), und es gab am Ausgang des Cinquecento kaum einen Maler, der es nicht im ganzen oder einzeln zu kopieren versucht hätte. Michelangelo allerdings schüttelte über sie alle den Kopf. Wie er sich selbst der beste Lehrmeister gewesen war, so hielt er wenig von den Kunstfertigkeiten, die sich ein Mensch durch den anderen anzueignen vermag. „Wer hinter einem anderen hergeht,“ pflegte er zu sagen, „kann ihn nicht überholen[7]).“

[1]) Eine andere Kopie in Neapel sah O. Boni in Sant' Eligio. (Vgl. Fréart, Idea della perfezione della pittura, Firenze 1809, Appendice p. 31.) Gori (ed. Condivi 1746 p. 116) sah eine Kopie im Hause seines Freundes Antonio Cocchi in Florenz. Ebendort sieht man noch heute im Palazzo Corsini die Kopie des Francesco Dandi da Forli. Über eine kleinere Kopie des Jüngsten Gerichtes in Rom, im Besitz des Conestabile Colonna, berichtet Giacomo Carrara in einem sehr beachtenswerten Brief über Michelangelo vom 19. Juni 1768 bei Bottari, Lettere Pittoriche VI p. 237. Eine Kopie auf Kupfer gemalt sah Bottari in der Sammlung des Königs von Neapel. (Ebendort Anm. 1.) Eine besonders kunstvoll ausgeführte Zeichnung nach dem Jüngsten Gericht von Tommaso Minardi (H. 96 cm. Br. 85) vom Jahre 1811 besitzt die Vatikanische Bibliothek. Vgl. Cardinali Luigi, Memorie di Antichità e di Belle Arti 1825. Vol. II. Vgl. über weitere Kopien Fiorillo, Geschichte der Malerei I, 379. Eine Kopie des Jüngsten Gerichtes im Jahre 1833 von Sigalon in Originalgrösse ausgeführt, bewahrt die École des Beaux-Arts in Paris. Über eine andere Kopie im Jahre 1820 gleichfalls in Paris bei M. Daval vgl. A. Lenoir in d. Annales françaises des Arts, des Sciences et des Lettres VI (1820).

[2]) Vasari VI, 578.

[3]) Vasari VII, 606. Hinter dem Gemälde Alloris wurde vor kurzem der hl. Hieronymus des Andrea del Castagno entdeckt und das Gemälde entfernt. Zur Zeit sieht man es wieder an seinem ursprünglichen Platze, Castagnos Fresko verdeckend.

[4]) In der ersten Kapelle rechts in zwei Gemälden, welche Himmel und Hölle darstellen. Vgl. Vasari V, 553.

[5]) Das Verzeichnis der Stiche nach dem Jüngsten Gericht siehe im Anhang II C. IV.

[6]) „La piu bella cosa del mondo“ heisst das Jüngste Gericht im Disegno del Dossi (Venezia 1549 p. 60v u. p. 51). „Tanta arte, tanta venustate, ut nihil elaboratius, nihil perfectius aut absolutius toto mundo videri possit, sagt Boissard (Antiquitates Romanae I p. 6). Am überschwenglichsten drückt sich Michelangelo Biondo in seinem Traktat über die Malerei aus: Darum haben auch viele Maler aus Italien und von jenseits der Berge, die gekommen sind, um das glorreiche Kunstwerk zu sehen, es als das schönste und ruhmvollste beurteilt, oder als das glorreichste, welches je in der Welt von irgend einem Maler gemacht wurde. Vgl. Quellenschriften für Kunstgeschichte, Band V, Wien 1873, p. 38.

[7]) Vasari VII, 280.

Eines Tages führte ein Zufall den greisen Meister in das vertraute Heiligtum zurück, in dem sein Genius mehr als ein Jahrzehnt in einsamer Schaffensqual gerungen hatte, das in denselben Mauern die strahlenden Bilder seiner Jugend und die tiefsinnige Schöpfung seines Alters umschloss. Da sah er erstaunt auf den Marmorsitzen der Kirchenfürsten die Künstler sich drängen, mit fleissigen Stiften und Pinseln eifrigst beschäftigt, das Jüngste Gericht zu kopieren[1]). Der Meister war auf einmal mitten unter eine Schar unbekannter Schüler getreten. Aber er fühlte nichts von stolzer Befriedigung und zu dem Bischof gewandt, der ihn begleitete, brach er in die prophetischen Worte aus: „Wie viele wird dies mein Werk zu Narren machen!" Das ist das einzige Urteil, welches wir aus Michelangelos eigenem Munde über seine letzte grosse schöpferische That als Maler besitzen. Es zeigt uns, dass er das Jüngste Gericht als Testament seines Lebens und seiner Kunst betrachtete, über das hinaus er sich selbst keine Weiterentwicklung der Malerei vorzustellen vermochte. Die Fülle der Erfahrung seines langen Lebens hat der Meister in diesem Bilde niedergelegt, die heiligsten Bekenntnisse seiner grossen einsamen Seele hat er hier ausgesprochen — aber wer konnte ihn verstehen? Einer glänzenden Kulturepoche hat der Gewaltige hier einen Markstein gesetzt, aber wem konnte es gelingen, aus diesem dräuenden Bilde des Schreckens Vergangenheit und Zukunft zu enträtseln?

Wie hoch Michelangelo selbst in seiner Arbeit die geistige Thätigkeit über die mechanische stellte, das hat er mehr als einmal mit Nachdruck betont. „Man malt mit dem Verstand und nicht mit den Händen", schrieb er vor Beginn der Paolina-Malereien, „und wer nicht aller seiner Gedanken Herr ist, der kann keine Ehre einlegen[2])." „Sich selbst zu geben in seinen Werken und in jeder Schöpfung des Herzens Neigung zu offenbaren", das hat der Meister ein andermal in einem tiefsinnigen Sonett ausdrücklich als eines echten Künstlers Recht für sich in Anspruch genommen. Diesen Ausspruch aber können wir in besonderem Sinne auf das Jüngste Gericht anwenden, und auch schon die Zeitgenossen sprachen ahnungsvoll von einer tieferen Bedeutung in diesem Testament des vergötterten Meisters. Aber sie lehnten es ab, seinen Absichten nachzugehen und seine Gedanken zu ergründen: „Wenn Michelangelo will, dass seine Erfindungen nur von wenigen Gelehrten verstanden werden, so muss ich ihm seine Geheimnisse schon lassen, da ich nicht zu diesen wenigen gehöre", liess Ludovico Dolci in seinen Dialogen im Jahre 1556 in Beziehung auf das Jüngste Gericht den unversöhnlichen Gegner Buonarrotis, Pietro Aretino, sagen[3]). Wir denken heute anders. Der schrankenlosen Bewunderung und dem verständnislosen Tadel der Zeitgenossen setzt die Nachwelt mit Recht das brennende Verlangen entgegen, dem Meister in seiner gewaltigsten Schöpfung

[1]) Armenini, De'veri precetti della pittura, Ravenna 1587, p. 66. Vgl. auch p. 64 und p. 98.

[2]) „Si dipinge col ciervello et non con le mani; et chi non può avere il ciervello seco, si vitupera." In dem berühmten, von J. Ciampi entdeckten Briefe bei Milanesi p. 489.

[3]) Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce intitolato L'Aretino, Firenze 1733, p. 244: Vi ritorno a dire, che la sua inventione è ingegnosissima e da pochi intesa. — Antwort: „così voglio dire io, poi che Michel'Agnolo non vuole, che le sue inventioni vengano intese, se non da pochi e dotti, io, che di questi pochi e dotti non sono, ne lascio il pensiero a lui."

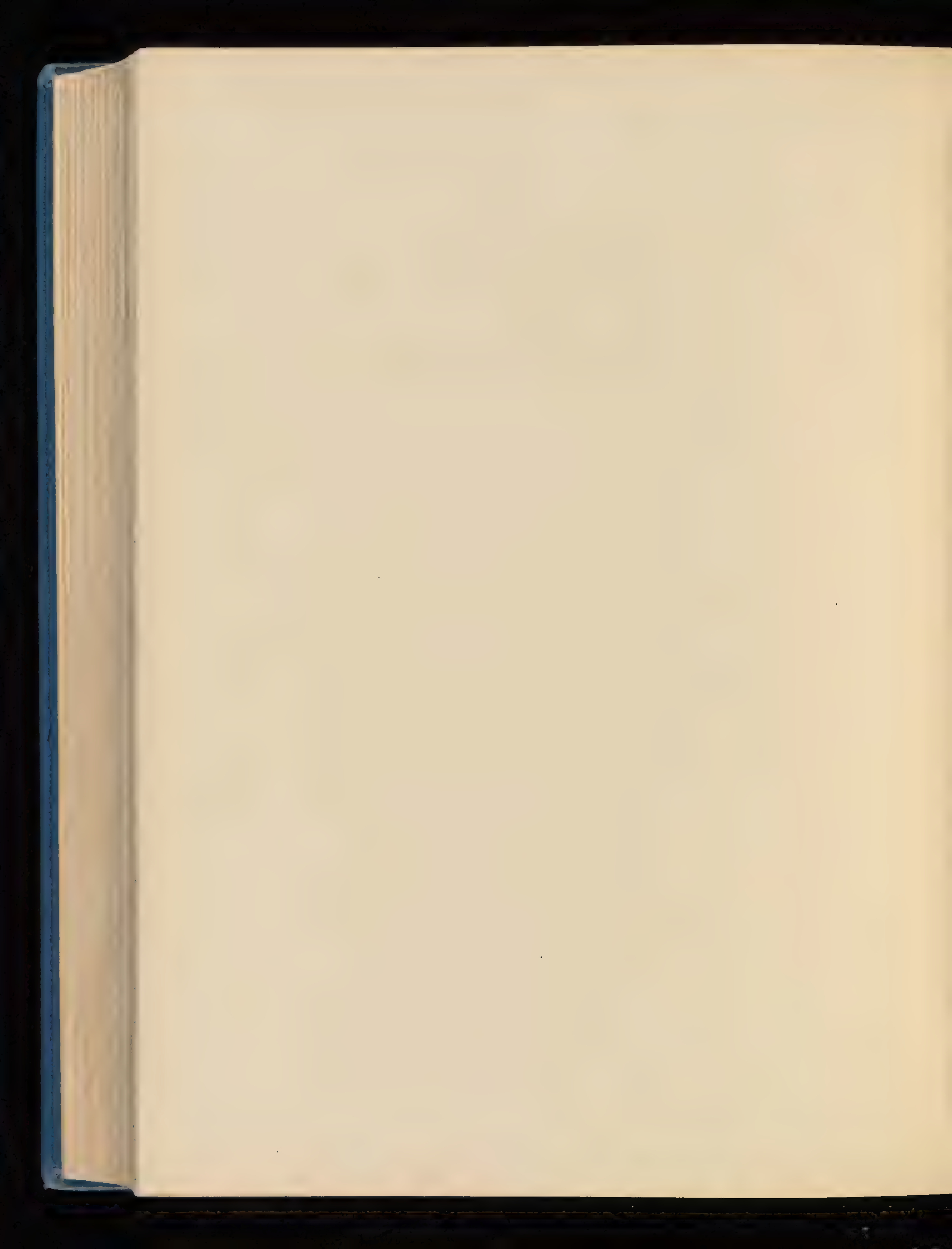
gerecht zu werden, seine Gedanken zu erforschen und seine Bekenntnisse ihm abzulauschen.

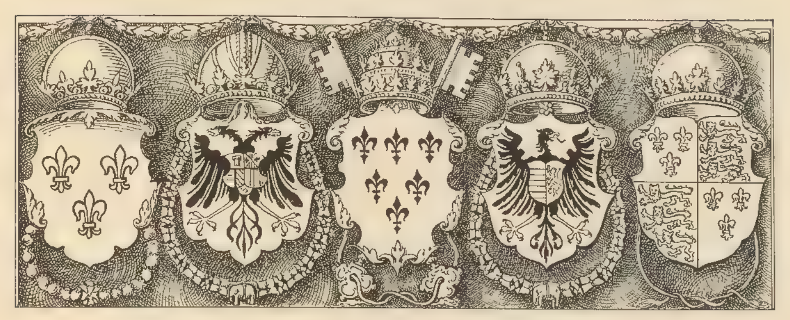


Abb. 228 MASCHERONE
Kreidezeichnung Michelangelos in Windsor Castle

ABSCHNITT II

BESCHREIBUNG UND DEUTUNG





NACH EINER ALTITALIENISCHEN BUCHILLUSTRATION

KAPITEL I • • MICHELANGELOS VERHÄLTNIS ZUR KÜNSTLERISCHEN TRADITION DES WELTGERICHTES

Anordnung des Jüngsten Gerichtes an der Eingangswand

Schon durch den besonders geweihten Platz, welchen es über dem Hochaltar der Kapelle erhielt, zeichnet sich das Fresko Michelangelos vor allen früheren Weltgerichtsbildern aus. Im Dom zu Orvieto und in S. Maria Novella zu Florenz dehnt sich die Schilderung der letzten Dinge über alle Wände einer Kapelle aus, im Campo Santo zu Pisa ist das Jüngste Gericht einfach in den grossen Bilderkreis eingereiht worden, der diese Stätte des Todes nach Art eines Klosterhofes schmückt. Aber wo das Weltgericht — wie es sonst immer geschieht — selbständig auftritt und die ganze Schilderung in einer Komposition zusammengefasst wird, da findet sie regelmässig an der Eingangswand des Gotteshauses ihren Platz. So sehen wir das Jüngste Gericht unzählige Male draussen am Portal in Marmor oder Stein gebildet und drinnen über dem Eingang in Farben ausgeführt. Das Mosaik im Dom zu Torcello, die Fresken in Toscanella und Sant'Angelo in Formis, Giottos Gemälde in der Scrovegni-Kapelle in Padua, Cavallinis Fresko in Santa Cecilia in Rom — sie schmücken alle im Innern die Hochwand über dem Portal.[1])

Ursprünglicher Plan für eine Darstellung des Sturzes des Antichrist

Aber auch Clemens VII., dem das Verdienst gebührt, für Michelangelo diesen glänzenden Vorwurf ersonnen zu haben, zeigte keineswegs die Absicht, mit einer ehrwürdigen, durch den Gebrauch von Jahrhunderten geheiligten

[1]) Nur in dem grossen Saal der Rota des Papstpalastes zu Avignon sah man eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes an der Hauptwand, dem Eingang gegenüber, und es ist nicht unmöglich, dass die Erinnerung daran auch in Rom lebendig war und die Wahl Clemens VII. bestimmt hat. Vgl. L. Duhamel, Une visite au palais des papes d'Avignon. Paris (Champion s. a.) p. 8: Ces fraisques existaient encore en 1822, et voici la description qu' en fait un mémoire de cette époque. Il existe dans la grande salle, où siégeait le tribunal de la Ruota, d'anciennes peintures, qui occupent toute la surface du fond de cette salle et qui s'étendent même sur une partie de celle de la voûte. En outre, il y en a d'autres, qui sont situées entre les deux croisées. Les premières représentent le jugement dernier. Dieu le fils y est assis sur son trône, entre la Vierge et S. Jean-Baptiste, accompagnés de tous les saints et même de tous les papes et archevêques des XII[e] et XIII[e] siècles. Dans le bas, on distingue toutes les nations à leur costume, au milieu desquelles des ministres du Seigneur choisissaient les élus et repoussaient, d'un autre côté, les réprouvés dans les flammes de l'enfer. Ich verdanke diese wertvolle Notiz der Güte des hochwürdigen Präfekten der Vatikanischen Bibliothek, P. Fr. Ehrle.

Tradition ohne weiteres zu brechen. Wie man noch damals in seiner Vaterstadt Florenz in der kleinen Kapelle des Bargello das Paradies an der Altarwand und die Hölle über dem Eingang erblickte, so sollten auch in der Palastkapelle zu Rom Christ und Antichrist in prägnantestem Gegensatz einander gegenüber erscheinen. Die Darstellung Christi als des Weltenrichters, von der ganzen Menschheit umringt, sollte die Wand über dem Hochaltar schmücken, gegenüber am Eingang aber sollte man die Bestrafung Lucifers erblicken, wie er mit allen abtrünnigen Engeln in die Hölle hinabgeschleudert wird.

Aufgabe des Planes und Verwendung der Skizzen in S. Trinità de' Monti

Vasari weiss zu erzählen[1]), dass Buonarroti für einen Himmelssturz des Antichrist schon viele Jahre früher Skizzen entworfen hatte, und dass eine derselben in S. Trinità de' Monti von einem sizilianischen Maler ausgeführt wurde, der dem Meister viele Monate als Farbenreiber gedient hatte. „Dies Gemälde", schreibt er, „befindet sich im Kreuz der Kirche, in der Kapelle des hl. Gregor, und ob es gleich schlecht erhalten ist, so beobachtet man doch noch etwas Furchtbares und eine grosse Mannigfaltigkeit in den Gesten und Gruppen jener Ignudi, die vom Himmel herabstürzen und derer, die schon auf die Erde gefallen sind und sich in seltsame und schreckhafte Gestalten von Teufeln verwandelt haben."

Das Fresko in S. Trinità de' Monti, welches schon Vasari in schlechtem Zustande sah, war noch im siebzehnten Jahrhundert erhalten. Giulio Mancini[2]), Gaspare Celio[3]) und Filippo Titi[4]) haben das merkwürdige Gemälde noch gesehen, und in ihren Rom-Führern bald dem Pontormo, bald mit dem Aretiner dem unbekannten Sizilianer zugeschrieben. Als um Anfang oder Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Kapelle des hl. Gregor erneuert und dem hl. Franziskus geweiht wurde, gingen auch ihre Fresken zu Grunde.

Die Absicht, der schrecklichen Wiederkehr Christi an der Altarwand den Untergang des Antichrist über dem Eingang gegenüberzustellen, muss indessen bald nach dem Tode Clemens VII. aufgegeben worden sein. Schon Condivi wusste nichts mehr davon, und in den Breven Pauls III. und den Verhandlungen mit den Rovere-Erben in Urbino ist nur noch vom Jüngsten Gericht die Rede. Als dieses aber vollendet war, äusserte Paul III. den brennenden Wunsch, durch die Hand des unsterblichen Meisters auch die Fresken der Paolina ausgeführt zu sehen, und von einer Neubemalung der Eingangswand der Sixtina war nicht mehr die Rede.

[1]) Ed. Milanesi VII p. 204.

[2]) Cod. Capp. Vat. 231 p. 27: „dicono alcuni, che la caduta di Lucifero dentro in chiesa sia di Jacomo da Pontormo".

[3]) Memoria dei nomi, delli artefici, delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma. Napoli 1638. Handschrift im Archäologischen Institut zu Rom p. 98: Da capo incontro alla Assunta di Federico vi è la pittura della caduta degli Angioli con alcuni Profeti e Sibille con la sua invetriata, il tutto è disegno di Michelangelo Buonaroti; di chi li habbia coloriti l'opinione è incerta, si dice che fu un N. Siciliano, che morì subito dopo, altri dicono che furno quelli due che fece venire il Buonaroti da Firenze per cominciare la volta; può essere che gli tre insieme la pingessero essa opera, poichè si va vedendo, che la volta non è simile del tutto al restante quanto al colorito.

[4]) Studio di pittura, Roma 1674, p. 408, wo die Beschreibung Vasaris wiederholt wird. In der Ausgabe von 1763 p. 377 liest man den Zusatz: Ora è demolito, e fattavi la cappella di S. Francesco.

Vorbereitungen des Meisters

Wer gesehen hat, wie dringend einst der jugendliche Meister die Vergangenheit befragte, ehe er an die Ausführung der Deckengemälde herantrat, der muss die ernstesten Vorbereitungen bei einer so gewaltigen Aufgabe wie das Jüngste Gericht als selbstverständlich voraussetzen. Wir dürfen mit Sicherheit annehmen, dass der Meister seine ganze Phantasie mit Weltgerichtsbildern füllte, ehe er seine Entwürfe begann, dass er damals alle Erinnerungen seiner langen Künstlerlaufbahn heraufbeschwor und alle Vorstellungen wachrief, die ihm die Betrachtung der letzten Dinge je geweckt hatte. Dabei ist es bezeichnend für die stolze, ungebrochene Kraft des Greises, dass auch beim Jüngsten Gericht kein einziger Schüler genannt werden kann, der ihm wirklich geholfen hätte, dass unter all den Theologen am Hofe Pauls III. kein einziger die Ehre in Anspruch nehmen darf, von Michelangelo zu Rate gezogen worden zu sein. Er flüchtete wieder mit seinem Genius in die Einsamkeit, und er fand auch diesmal alles, was er suchte, in sich selbst. Er brauchte ja nur wie Moses mit dem Stab den Felsen zu berühren, und aus dem tiefen Grunde seiner Seele quollen die Gedanken wie unerschöpfliche Wasserströme hervor. So kann auch das Jüngste Gericht nur verstanden werden, wenn es als Produkt der gewaltigen Persönlichkeit Michelangelos betrachtet wird, der seine Werke seine Kinder nannte[1]), dem die Kunst vor allem als Bestätigung des Charakters etwas galt, dem Francisco de Hollanda die Worte in den Mund legen konnte, dass in der Malerei nur der des Guten teilhaftige Geist die Fähigkeit besitze, das Gute zu wollen und zu erreichen[2]). So wurde dem tiefreligiösen Manne das Weltgericht jetzt zum Erlebnis, wie es längst ein unumstösslicher Artikel seines Glaubensbekenntnisses gewesen war. „Ich freue mich besonders," konnte Vittoria Colonna ihm wenige Jahre später nach Empfang eines Bildes schreiben, „dass der Engel zur Rechten so viel schöner ist. Denn Sanct Michael wird Euch, Michelangelo, am Jüngsten Tage zur Rechten Gottes stellen. Und inzwischen weiss ich nicht anders Euch zu danken, als indem ich den milden Christus darum bitte, den Ihr so schön und so vollendet gemalt habt[3])."

Darstellungen des Weltgerichtes in Rom

In Rom allerdings fand Michelangelo damals wenig Nahrung für seine Phantasie. Hier sah man Darstellungen des Weltgerichtes in San Giovanni in Laterano[4]) und in S. Cecilia[5]) gemalt, und Mino da Fiesole hatte sich an dem spröden Stoff in der Lünette über dem Grabmal Pauls II. in Sanct Peter versucht[6]). Aber Michelangelo wird diesen mittelmässigen Kunstprodukten wenig Beachtung geschenkt haben. Anders war es in Florenz. Als Buonarroti im Sommer 1534, schon mit den Entwürfen für das Weltgericht beschäftigt, zum letzten Mal in seiner Vaterstadt weilte, da wird er sich gefragt haben, wie seine

Darstellungen des Weltgerichtes in Florenz

[1]) Vasari VII, 281: Io ho moglie troppa che è quest'arte, che m'ha fatto sempre tribolare, ed i miei figliuoli saranno l'opere che io lasserò.

[2]) Ed. Vasconcellos p. 109.

[3]) Frey, Dichtungen p. 534 Nr. 111.

[4]) Severano, Memorie sacre delle sette chiese di Roma I, 525: nel muro di essa nave sopra le porte, si vedono ancora le pitture di bassa mano, che vi furono fatte anticamente; le quali rappresentano il Giuditio finale.

[5]) F. Hermanin, Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere in den Gallerie nazionali italiane Vol. V p. 61 ff.

[6]) Heute in den Vatikanischen Grotten aufgestellt.

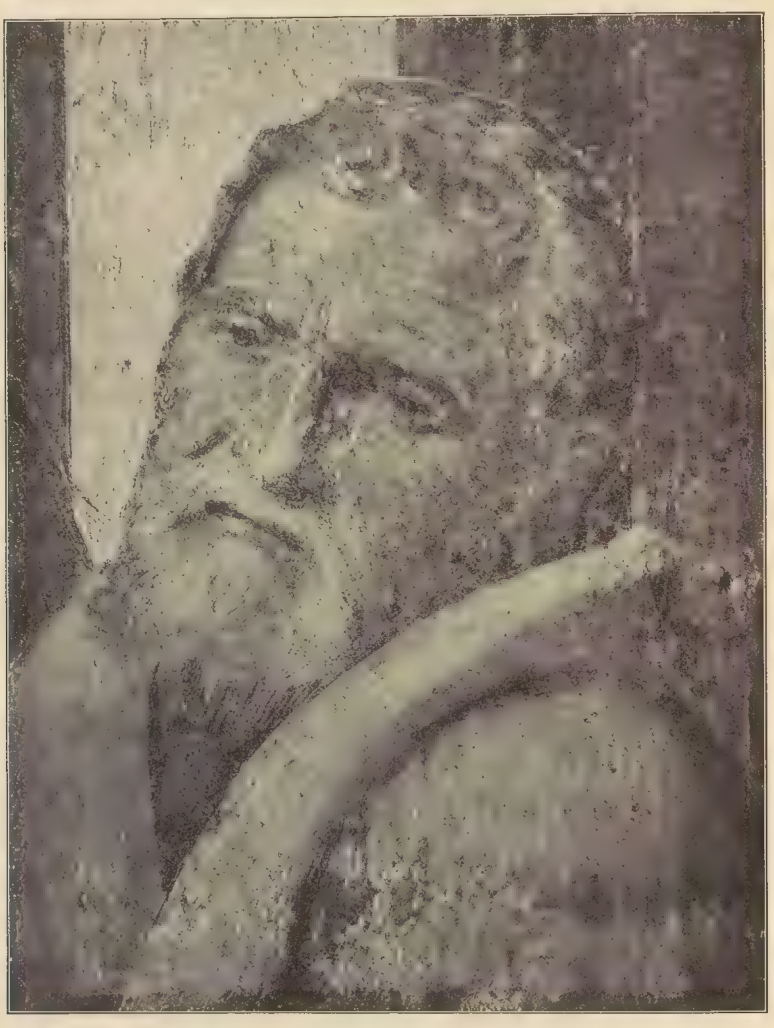


Abb. 230 PORTRÄT MICHELANGELOS AUS DER HIMMELFAHRT MARIAE VON DANIELLO DA VOLTERRA IN S. TRINITÀ DE' MONTI

älteren Landsleute den Gegenstand behandelt hatten. Im Baptisterium von San Giovanni, in der Kapelle des Bargello, in S. Maria Novella und im Campo Santo von S. Maria Nuova konnte er die Entwicklung verfolgen, welche die Darstellung der letzten Dinge in Florenz genommen hatte. Vor allem wird er

Orcagnas Kapelle in S. Maria Novella besucht haben, in dessen Fresken ihn von jeher der enge Zusammenhang mit Dante angezogen hatte[1]). Aber auch Fra Bartolomeos geschlossene, vom höchsten Adel der Empfindung beseelte Komposition in S. Maria Nuova hatte ihm mancherlei zu sagen. Sie bringt nach Form und Inhalt die Auffassung zum Abschluss, die Fra Giovanni Angelico zuerst in seinen Weltgerichtsbildern angeregt hatte.

Weltgerichtsdarstellungen in anderen Städten Italiens

In früheren Jahren war Michelangelo ausserdem viel in Italien herumgekommen, und Vasari bezeugt, dass er ein wunderbares Gedächtnis besass[2]). Wenigstens die Weltgerichtsdarstellungen in Padua, Bologna, Pisa, Siena und Orvieto müssen ihm bekannt gewesen sein, und damit hatte er sich eigentlich die ganze künstlerische Tradition seines Vaterlandes zu eigen gemacht. Mochte auch die Formengebung im einzelnen noch so vielgestaltig sein, der Gedankenbau war doch schon im Mittelalter festgefügt worden, denn die Quellen waren dieselben, und die Bestandteile, aus welchen sich die Komposition zusammensetzte, waren regelmässig den gleichen Beschreibungen der Apokalypse und des Matthäusevangeliums entlehnt worden. Michelangelo dachte nicht daran, auch nur eines dieser Grundelemente auszulassen, und es ist mit Recht betont worden, dass seine Schöpfung inhaltlich ganz auf dem Boden des Mittelalters, also auf biblischem Grunde steht[3]): der Weltenrichter mit Maria zu seiner Rechten, ein ernster Chor von Heiligen um sie herum; die Engel mit den Posaunen und Marterwerkzeugen; die Verdammten, welche rechts in die Hölle hinabgeschleudert werden, und die Seligen, welche links zum Himmel emporsteigen — alles findet sich bei ihm wie bei seinen Vorgängern. Und doch schuf er nach Form und Inhalt etwas völlig Neues, indem er die alten Zusammenhänge auflöste, wo es ihm gefiel, die Accente verschärfte und alle Menschen vom ersten bis zum letzten in heftige Aktion versetzte. Ein furchtbarer Schrei der Rache, der Qual, des Entsetzens dringt aus dem Himmel durch die Lüfte auf die Erde herab, und selbst im Paradiese findet man nur mühsam in dichten Knäueln tieferregter Menschheit die seltenen Episoden freundlicher Empfindungen. Der Tag des Gerichtes, der Tag des Schreckens, der Tag des Zorns, an dem der milde Jesus wiederkehren wird als unbeugsamer Richter! Michelangelo fand kein anderes Mittel als diesen Gedanken, um die ungeheure Komposition von mehr als dreihundert Figuren innerlich und äusserlich zusammenzuhalten[4]).

Als das Werk vollendet war und noch in unberührter Farbenfrische prangte,

[1]) Giannotti, Dialoghi p. 4 lässt Luigi del Riccio zu Michelangelo sagen: Come? non mi hauete uoi detto, che l'Orcagna antiquo et nobile dipintore dipinse due uolte in Firenze l'Inferno? Et la seconda uolta che fu in una Capella di santa Maria nouella, s'accommodò molto alla descrittion di Dante?

[2]) VII, 277: „E stato Michelagnolo di una tenace e profonda memoria, che nel vedere le cose altrui una sol volta l'ha ritenute si fattamente, e servitosene in una maniera che nessuno se n'è mai quasi accorto. Dies Zeugnis ist für die Erkenntnis der Formenbildung bei Michelangelo von unschätzbarem Wert.

[3]) Springer, Raffael und Michelangelo II p. 270. Vgl. A. Springer, Das Jüngste Gericht im Repert. f. Kunstwissenschaft. (1884) VII p. 375 ff. und P. Jessen, Die Darstellung des Weltgerichtes bis auf Michelangelo, Berlin 1883, und vor allem G. Voss, Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters, Leipzig 1884.

[4]) Heath Wilson (Life and works of Michelangelo Buonarroti p. 431) hat 314 Figuren gezählt.

Selbständigkeit der Auffassung Michelangelos

da muss es dem Beschauer gewesen sein, als thue sich über ihm der Himmel auf und als senke sich das Grauen einer ungeheuren Vision langsam auf ihn herab. Er sah die Schatten des Todes die Erde bedecken, er sah den düsteren Gewitterhimmel mit furchtbaren Gestalten sich beleben, er sah in der Höhe auf lichtgrauen Wolken, die der Sturm zusammengeballt, die Heerscharen des Himmels erscheinen. Wenn auch das in den Farben vollständig zerstörte Original von dieser Vorstellung keinen Begriff mehr giebt, die Kopie in Neapel bezeugt es, dass Michelangelo zuerst von allen Malern den Hintergrund seiner Weltgerichtsdarstellung perspektivisch aufgefasst hat, dass er die Wand hinter der Komposition verschwinden liess, und dass er die Illusion zu wecken verstand, das gewaltige Drama spiele sich im freien Luftraum ab[1]). So gelang ihm, was niemandem noch gelungen war, die ganze ungeheuere Komposition zu einer Einheit zu verbinden, deren Anblick beim Beschauer die eine Stimmung schaudernden Erschreckens wecken musste.

Allerdings nur bei dem unnachsichtlichen Ernst seiner Auffassung konnte sich dem Meister die Möglichkeit darbieten, so unversöhnliche Kontraste wie Paradies und Hölle zu einer einheitlichen Wirkung des Schreckens auf den Beschauer zu vereinigen. Keiner seiner Vorgänger würde es gewagt haben, ein solches Paradies dem Auge vorzuführen, auch den Himmel mit Schreckensrufen und Rachegeschrei zu erfüllen, so tief diese Auffassung auch in der Vorstellung des Mittelalters begründet liegen mag. Aber er kannte keine Konzessionen, und Francisco de Hollanda konnte mit Recht den Schaffensprozess bei Michelangelo mit der Unabänderlichkeit ewiger Naturgesetze vergleichen[2])."

[1]) Vgl. B. Haendcke, Bemerkungen zu Michelangelos Jüngstem Gericht. Kunstchronik (1903) p. 58.
[2]) Vasconcellos p. 196.



CHRISTUSKOPF
Stich nach Michelangelo im Besitz des Herrn Geheimrat Ruland in Weimar



ORNAMENTALES MOTIV AUS SAN PIETRO BEI PERUGIA

KAPITEL II • • DAS CHRISTUSIDEAL MICHELANGELOS. DIE MADONNA

Aretino und Lionardo

Michelangelo musste den ganzen oberen Teil seines Gemäldes längst vollendet haben, als er Aretinos Brief mit der berühmten Beschreibung des Jüngsten Gerichtes erhielt. Um so seltsamer ist es, dass sich des Meisters Christusgestalt in der Auffassung vollständig mit den Ausführungen Aretinos deckt, dessen Phantasie den Weltenrichter im Augenblick der furchtbaren Sentenz erschaute, wie sein Zorn das Weltgebäude erschüttert und zerstört. Man erzählte sich damals von Lionardo, dass er in seinem Abendmahl von S. Maria delle Grazie den Kopf Christi unvollendet lassen musste, weil es ihm nicht gelingen wollte, in eine irdische Form jene himmlische Schönheit zu bannen, ohne die er sich die menschgewordene Gottheit nicht vorzustellen vermochte. Michelangelo hat sich die Aufgabe nicht leichter vorgestellt. „Um das verehrungswürdige Antlitz des Heilandes würdig wiederzugeben," soll er geäussert haben, „genügt es nicht, ein grosser und kundiger Meister zu sein. Vielmehr bin ich der Ansicht, auch sein Lebenswandel müsse rein und wenn möglich heilig sein, damit der heilige Geist seine Gedanken lenke[1])." Also aufs neue ein Zeugnis, dass der grosse Buonarroti sein Leben von seiner Kunst nicht zu trennen vermochte, dass ihm ein vollendet verkörpertes Christusideal auch als Bethätigung des Charakters etwas galt.

Christustypen in der Kunst Michelangelos

Es haben sich zahlreiche Skizzen erhalten, die uns des Meisters unablässiges Bemühen bezeugen, der Welt ein neues Christusideal zu schenken. Von zwei Kohlenzeichnungen der Casa Buonarroti ist es allerdings schwer zu sagen, ob sie einen Christus darstellen oder einen Jupiter, welcher eben mit gezücktem Blitz den Phaethon aus seinem Wagen auf die Erde herabschleudert. Die herrlichen, wohl damals entstandenen Studien für eine Auferstehung im British Museum [Abb. 233] in Windsor und Paris bringen denselben jugendlich-bartlosen,

[1]) Francisco de Hollanda ed. Vasconcellos p. 109. Mr. John Lavary, der bekannte englische Maler, mit dem ich die Christusfigur aus nächster Nähe betrachtete, war vor allem erstaunt, zu sehen, wie sehr die Fresken Michelangelos in der Nähe gewannen, wie wenig sie überhaupt für die Fernsicht gemalt waren. Vor allem dem übermenschlichen, 2,54 m hohen Christus sieht man es an, dass er von Michelangelo mit Aufbietung aller Kräfte fast ängstlich gemalt worden ist. Er wurde, wie ich an den Maueransätzen konstatieren konnte, in sieben Tagen ausgeführt [vgl. Abb. 234], während andere Figuren viel schneller, in zwei bis vier Tagen, gemalt worden sind. Der linke Fuss ist unter dem Fussgelenk ausgebrochen und neu gemalt worden. Heath Wilson a. a. O. p. 432 hat schon vor mehr als 20 Jahren den unteren Teil des Jüngsten Gerichtes auf die Technik hin untersucht und konstatiert, dass Michelangelo gewöhnlich zwei Tage brauchte, um eine Figur zu malen. Soweit ich untersuchen konnte, brauchte er in der Regel drei, weil er die Köpfe besonders malte.



Abb. 233 STUDIE MICHELANGELOS FÜR EINE AUFERSTEHUNG CHRISTI
Im British Museum

altchristlichen Christustypus zur Anschauung, der dann im Jüngsten Gericht zur Ausführung gelangte. Zwei andere Kohlenzeichnungen, die eine gleichfalls in der Casa Buonarroti, die andere bei Léon Bonnat in Paris, zeigen den Weltenrichter in halb sitzender, halb stehender Position, schon von einem wilden Getümmel erregter Menschen umringt, für welche sich Maria mit demütig ausgebreiteten Armen verwendet.

Die Tradition und der Christus des Jüngsten Gerichts

In engem Anschluss an die Worte der Schrift hat die ältere Kunst den richtenden Menschensohn in einer Mandorla thronend dargestellt. Faltenreiche Gewänder umhüllen die Gestalt, und ein Kreuznimbus umstrahlt das bärtige Haupt mit den gescheitelten, lang herabwallenden Locken. In Michelangelos Phantasie hat sich der Weltenrichter zum antiken Heros umgestaltet. Er schildert ihn fast nackt, unbärtig, mit fliegenden Haaren, eben aufspringend von seinem Sitz[1]) [Abb. 234 und 235]. Aber so stürmisch auch die Linke auf die Seitenwunde weist, so drohend auch der Gestus der weitgeöffneten, hocherhobenen Rechten ist, man sucht in den schönen, regelmässigen Zügen vergebens nach irgend einem Ausdruck des Affektes. Ohne Zorn, aber auch ohne Mitleid, wie eine unerbittlich waltende Abstraktion der Gerechtigkeit, blickt der göttliche Richter auf das Menschenchaos zu seinen Füssen hinab.

Ältere Darstellungen des Weltenrichters

So völlig losgelöst von jeder Tradition und von seiner eigenen künstlerischen Vergangenheit dieses seltsame Christusideal Buonarrotis auch im ganzen erscheinen mag, im einzelnen lässt sich doch Zug für Zug ein enger Zusammenhang mit der Vergangenheit nachweisen. So hatte schon ein wenig bekannter Altsienese, Giovanni di Paolo, den richtenden Christus fast nackt und unbärtig dargestellt[2]). Im Campo Santo zu Pisa und vor allem bei Fra Bartolomeo beobachten wir die gleiche Bewegung der Arme wie bei Michelangelo. Und wie die erhobene Rechte das schreckliche Verdammungsurteil begleitet und die Linke vorwurfsvoll auf die Seitenwunde weist, so sagen diese Gesten bei Michelangelo ganz dasselbe wie bei den älteren Meistern[3]). Noch unmittelbarer

[1]) Jésus tout à l'heure était assis, il disait: Venez bénis — sagt Ollivier, Michelange p. 267 — maintenant il se lève pour dire: Éloignez-vous, maudits! Exsurge, Domine, iudica causam tuam!... Le Jésus de la Sixtine est en train de se lever, et si sa main fulmine déjà, son corps, a moitié soulevé, rappelle qu'un instant auparavant il bénissait.

[2]) Das kleine längliche Tafelgemälde wird in der Accademia di Belle Arti in Siena bewahrt.

[3]) „Il braccio destro eleuato, denota la terribilità de la maledittione; con la quale da se scaccia i reprobi: il braccio sinistro piegato a guisa che abbracciar volesse, significa l'amore verso i



Abb. 234 DER CHRISTUS DES JÜNGSTEN GERICHTES

aber als hier scheint die Inspiration gewesen zu sein, die Buonarroti für seinen Weltenrichter vom alten Bertoldo empfangen hat, der einst in den Gärten der Medici sein Lehrer gewesen war. Den Revers einer Medaille auf Filippo de' Medici hatte der letzte Schüler Donatellos mit einer Darstellung des Weltgerichts geschmückt[1]). Hier erscheint Christus zum ersten Mal aufrecht stehend, fast völlig nackt, in heftigster Bewegung, und man könnte glauben, er stürme eben, von den Engeln mit Posaunen und Marterwerkzeugen umringt, auf die Erde hinab, wo die Toten aus den Gräbern auferstehen. Eine Studie Michelangelos, in schwarzer Kreide ausgeführt, welche in den Uffizien bewahrt wird, ist, was den Christus anlangt, eigentlich nichts anderes als eine Kopie nach Bertoldo[2]). Und diese Studie hat der Meister mit geringen Veränderungen, indem er vor allem den Bart preisgab, im Fresko zur Ausführung gebracht. So kann selbst der Christus des Weltgerichts zwanglos aus der Tradition erklärt werden, wie

beati, col quale par che raunare, e stringere gli voglia et abbracciargli per dar loro il celeste regno". An diese Erklärung, die schon Gilio da Fabriano in seinen Dialogen (p. 103) gegeben hat, haben sich viele neuere Erklärer angeschlossen.

[1]) Vgl. W. Bode, Bertoldo di Giovanni und seine Bronzebildwerke im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. XVI (1895) p. 155.

[2]) Anhang I, n. 66 [Abb. 66]. Wir verdanken die Entdeckung dieser Zeichnung Nerino Ferri.



Abb. 235 KOPF DES WELTENRICHTERS

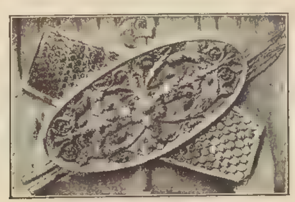
sie Michelangelo in Florenz vor die Augen getreten war. Von Bertoldo hat er sich die heroische Auffassung eines fast aufrecht stehenden Weltenrichters angeeignet, von Fra Bartolomeo nahm er die Gesten der Arme mit herüber, welche eigentlich allein das Verdammungsurteil aussprechen und zugleich begründen. Nur indem er den Weltheiland so jugendlich schön und unberührt von allen Schmerzen darstellte, entfernte er sich völlig von der kirchlichen

Überlieferung. Es waren noch die Jahre der ersten Freundschaft mit Tommaso Cavalieri, in denen Michelangelos Phantasie mit antiken Vorstellungen erfüllt war. Erst unter dem Einfluss der Vittoria Colonna, in den zahlreichen Passionsdarstellungen, die er für sie entwarf, ist der Meister zum Christusideal seiner Jugend zurückgekehrt[1]).

Die Madonna

Maria behauptet auch bei Michelangelo den Ehrenplatz zur Rechten Christi, den ihr fast alle älteren Meister zugestehen [Abb. 234]. Aber der Täufer, ihr gewöhnlicher Gegenpart auf der anderen Seite, ist verschwunden[2]). Wir können noch den Entwicklungsprozess verfolgen, den die Schilderung der Madonna im Weltgericht der Sixtina genommen hat. In allen Skizzen sieht man sie noch knieend oder tief sich beugend dem Sohne sich nahen, gleichsam als Chorführerin mit flehend ausgebreiteten Händen ihm die zitternden Völkerscharen empfehlend. Im Fresko selbst dagegen hat sie die uralte Rolle der Fürbitterin aufgegeben und sich, erschreckt durch das Menschengetümmel um sie herum, unter den erhobenen Arm des Richters geflüchtet[3]). Mit dem Ausdruck tiefster Schwermut blickt sie aus dem sicheren Zufluchtsort auf das Gewoge hernieder, die Hände nicht mehr zum Gebet erhoben, sondern am Halse übereinander gelegt, um das weisse Kopftuch festzuhalten[4]). Auch hier verschmähte Michelangelo noch zuletzt das Motiv der Andacht, welches er anfangs beibehalten wollte, denn, indem die Madonna sich eins fühlt mit dem Walten göttlicher Gerechtigkeit, wagt sie es nicht mehr, die Hände flehend für die Sünder aufzuheben[5]).

[1]) Schon im Fresko der Bekehrung Pauli in der Paolina ist Christus wieder mit dem Vollbart dargestellt.
[2]) Condivi (ed. Pemsel p. 151) sah den Täufer hinter der Madonna. Neuere wie L. Chapon erkannten ihn in dem bartlosen Ignudo, der sich ein wenig links von der Paulus- und Petrus-Gruppe mit vorgestreckter Rechten, die Linke an die Brust gepresst, zu Christus hinüberbeugt. Haendcke (a. a. O. p. 62) bezeichnet Paulus als den Täufer, der doch ganz dem hergebrachten Typus des Apostels entspricht, ein dunkelrotes Gewand trägt und nicht das Fell!
[3]) Auch schon in der „Rappresentazione del di del guidizio" des Feo Belcari und Antonio Araldo lehnt Maria die Fürbitte für die Sünder ab. D'Ancona, Sacre rappresentazioni III p. 510.
[4]) Elle souffre — sagt Ollivier (Michel-Ange p. 269) — elle souffre les tourments de ceux qu'elle ne peut plus sauver!
[5]) Maria ist eine der wenigen Gewandfiguren auf dem Fresko und so schon von Michelangelo gemalt. Heute wirken die Farben sehr unerfreulich, da das Rot des Gewandes nachgedunkelt, das Blau des Mantels aber völlig verblichen ist.



TROPHAEN VOM NEPTUNSTEMPEL IN ROM



ORNAMENTALES MOTIV AUS SAN PIETRO BEI PERUGIA

Tafel LXIV, Tafel LXV und Tafel LXVI

KAPITEL III • BESCHREIBUNG DES JÜNGSTEN GERICHTES. DAS PARADIES

Schon Vasari und Condivi haben es abgelehnt, bei der Überfülle namenloser Figuren das Jüngste Gericht im einzelnen zu beschreiben[1]). Sie begnügten sich mit einer Gliederung in Gruppen, mit der Namengebung einzelner Personen, soweit Michelangelo selbst sie möglich gemacht, mit kurzen Erklärungen und unerschöpflichen Lobeserhebungen. Man kann in der That auch heute noch zugeben, dass sich dies Kolossalgemälde für eine Beschreibung im einzelnen wenig eignet. Nur das Bild kann hier überzeugend wirken, nicht das Wort; und darum waren schon zu Michelangelos Lebzeiten Kopien und Stiche der gewaltigen Komposition über ganz Italien verbreitet.

Der Gesamteindruck

Allerdings geht der erste Eindruck eines verworrenen Getümmels bei längerer Betrachtung sehr bald verloren; man sieht, wie organisch das Gerüst des ganzen Gemäldes sich aufbaut, wie klar die einzelnen Gruppen äusserlich getrennt und durch Gedanken und Inhalt wieder unter sich verbunden sind. Man unterscheidet deutlich, dass sich, wie in Dantes göttlicher Komödie, drei grosse Kreise menschlicher Existenz übereinander auftürmen. Christus mit der Madonna bildet den Mittelpunkt des oberen Reiches und zugleich den Mittelpunkt der ganzen Komposition, auf welchen auch das Entfernteste Bezug nimmt. Die Gruppe der Posaunenengel darunter, im zweiten Kreise, scheidet die herabstürzenden Verdammten und die sich emporringenden Gerechten und motiviert solche Trennung zugleich durch das grosse Buch der Schuld, welches den Übelthätern, und das kleine Buch der guten Werke, welches den Gerechten vorgehalten wird. Nur im unteren Kreise fehlt ein verbindendes oder trennendes Glied der Mitte. Hier im dämmernden Reich der Erde und der Unterwelt scheidet nur eine niedrige Felsengrotte zwei Kompositionen äusserlich, die auch innerlich getrennt sind. Links ringen sich die Toten in qualvoller Anstrengung aus den Gräbern empor, rechts geleitet der grausige Fährmann die verdammten Seelen in die Unterwelt hinab.

Die Bedeutung der Mittelgruppe für die ganze Komposition hat Michelangelo auch äusserlich zu dokumentieren versucht, indem er Christus selbst und die Führer der heiligen Schar um ihn herum durch riesige Grössenverhältnisse auszeichnete. Auf den Weltenrichter, von welchem alle Bewegung ausgeht und zu welchem sie wieder zurückdrängt, musste auch die einer grossen Sonne vergleichbare Strahlenglorie das Auge lenken, deren Bedeutung für die Komposition

[1]) Vasari ed. Milanesi VII p. 210. Condivi ed. Frey p. 158.

erst das Gemälde zu Neapel veranschaulicht. Es ist der einzige Nimbus auf dem ganzen Gemälde, vielleicht der einzige, den Michelangelo jemals gemalt hat[1])!

Adam und Petrus

Diese Mandorla ist wie ein goldener Schild, den die Menschenflut nicht zu berühren wagt, die mit stürmischen Rufen und heftigen Gebärden gegen den Richter herandrängt. Im ganzen Mittelalter waren Maria und der Täufer die ersten unter den Vornehmsten des Himmelreiches, welche ruhig auf ihren Wolkensitzen um den Menschensohn thronen. Hier treten zum erstenmal Adam[2]) und Petrus auf als Führer einer tieferregten Schar, zwei riesige nackte Männer von herkulischen Körperformen, der eine durch sein Fell, der andere durch die mächtigen Schlüssel gekennzeichnet[3]). Neben dem weissbärtigen, wildblickenden Petrus erkennt man Paulus mit erschrecktem Gesicht und abwehrend erhobenen Händen. Neben Adam zur Rechten wälzt Andreas sein Kreuz herbei; zur Linken drängt sich Eva hinter dem Gatten hervor.

Der Schrei nach Rache

„Und da er das fünfte Siegel aufthat, sah ich unter dem Altar die Seelen derer, die erwürget waren um des Wortes Gottes willen und um des Zeugnisses willen, das sie hatten. Und sie schrieen mit grosser Stimme und sprachen: Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger, wie lange richtest du nicht und rächest du unser Blut an denen, die auf der Erde wohnen?" Schon im neunten Jahrhundert ist diese Beschreibung der Apokalypse[4]) von dem Iren Sedulius Scotus zu einem Titulus für das Jüngste Gericht benutzt worden[5]). Michelangelo legte sie gleichfalls seiner Schilderung des Paradieses zu Grunde. Er fand hier ein seltsames, höchst eindrucksvolles Stimmungsbild gezeichnet, das allerdings keiner von seinen Landsleuten und unmittelbaren Vorgängern benutzt hatte, das aber doch durch die älteste kirchliche Überlieferung geheiligt war. Man kann sagen, dass ein einziger, furchtbarer Schrei nach Rache den ganzen Himmel des Sixtina-Gemäldes erfüllt.

Laurentius und Bartholomäus

Unterhalb der Mittelgruppe hocken auf besonderen Wolkenkissen links der bartlose Laurentius mit der Tonsur, den Rost auf der Schulter tragend[6]),

[1]) Allerdings auch hier so verblasst und übermalt, dass H. Mendelsohn (Der Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto, Berlin 1903, p. 16) die Frage aufwerfen konnte: „Wer vermöchte sich die Madonna Doni oder gar Christus als Weltenrichter mit einem Heiligenschein vorzustellen?" Der grosse Nimbus findet sich auch auf sämtlichen Stichen. Vgl. zur Mandorla als Attribut des Weltenrichters G. Voss a. a. O. pag. 33.

[2]) Als Symbol der Wahrheit „nuda veritas" ist die Figur Adams von Cherubino Alberti im Jahre 1551 gestochen worden. (Bartsch XVII p. 74 n. 67. Hier fälschlich als Johannes der Täufer bezeichnet.) Der Stich bringt heute die kraftvolle Schönheit dieser Gestalt fast besser zum Ausdruck als das Original [Abb. 238].

[3]) Die Figur des Petrus ist, wie meine Messung mit Herrn Giovanni Cingolani festgestellt hat, 2,75 m hoch.

[4]) Kap. VI v. 9 u. 10.

[5]) Aures in domini sabaoth martyres orant,
Quem bibimus calicem, verax ulciscere iudex.

Vgl. Steinmann, Die Tituli, Leipzig 1892, p. 134. „Er schafft daraus diese Riesensymphonie von Menschenleibern," schreibt Justi (a. a. O. p. 69), „durchglüht vom Groll über die angehäuften Greuel der Welt, wiederhallend von dem Schrei nach Vergeltung, durchbebt von der Ahnung einer zusammenbrechenden Welt."

[6]) Laurentius wurde, wie ich aus den Maueransätzen feststellen konnte, von Michelangelo in vier Tagen gemalt. [Vgl. Abb. 240.]



Abb. 238 ADAM MICHELANGELOS
Nach einem Stich des Cherubino Alberti im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin



Abb. 239 KOPF DES HEILIGEN BARTHOLOMÄUS

rechts der kahlköpfige, graubärtige Bartholomäus, die eigene Haut in der Linken und das Messer mit der Rechten emporhaltend [Abb. 239]. Beide wenden sich beschwörend mit ihren Marterwerkzeugen zu Christus empor, als wollten sie ihm zurufen: „Den Kelch, den wir getrunken haben, räche ihn, gerechter Richter!"

Martirum candidatus exercitus

Derselbe heilige Zorn, die gleiche unerschütterliche Gewissheit, dass die Stunde der Vergeltung endlich gekommen sei, beseelt auch die tieferregte Gruppe von Glaubenszeugen rechts unter Bartholomäus und Petrus. Schon Luca Signorelli hatte im Dom zu Orvieto auf einem der Gewölbefelder der Cappella Nuova unter den Patriarchen, den Doktoren und den Jungfrauen eine weissgekleidete Schar von Märtyrern gemalt: „Martirum candidatus exercitus." Michelangelo hat die gleiche Gruppe als eine der packendsten Episoden aus dem wild durcheinander wogenden Menschenmeere abgesondert, welches den Weltenrichter umflutet; er hat auch den kriegerischen Charakter dieser Schar viel wörtlicher genommen als Signorelli. Die Märtyrer erscheinen hier in der That wie wohlgerüstete Verteidigungstruppen auf der Mauer einer uneinnehmbaren Festung. Von rechts her schleift die herkulische Gestalt eines jugendlichen, bartlosen Mannes ein ungeheures Kreuz herbei[1]), dessen Last ihm ein grimmig

[1]) Dieser Mann trägt die traditionelle Bezeichnung des guten Schächers. Er ist nackend und



Abb. 240 DER HEILIGE LAURENTIUS

dreinschauender Greis erleichtert. Darunter hält ein jugendlich schöner Sebastian ein Bündel Pfeile finster drohend und zugleich mit so unerschütterlicher Ruhe über dem Abgrund ausgestreckt, als hielte er einen Talisman in Händen, dessen Anblick alle Widersacher versteinern müsse wie das Medusenhaupt [Abb. 241]. Neben ihm wälzt Katharina ihr Rad herbei, hinter beiden stürmt Biagio mit erhobener Hechel heran. Simon hält seine Säge, auf der schützenden Wolkenschicht liegend, über der Tiefe hin, und ein anderer Märtyrer hat in der tieferregten Gruppe sein Kreuz emporgerichtet. Und zwischen dieser seltsamen Kriegsschar, die bereit ist, ihre Marterwerkzeuge als Waffen zu gebrauchen, drängen sich im dunklen Hintertreffen die Köpfe anderer Glaubenszeugen hervor.

Eigenartige Auffassung Michelangelos

Man muss die Paradies-Darstellungen älterer Meister, eines Giotto, Orcagna, Fra Giovanni und Fra Bartolomeo, mit der Schilderung Michelangelos vergleichen, um das völlig neue und persön-

mit einem hohen Kreuze auch im Weltgericht von Torcello dargestellt. (Vgl. G. Voss, Das Jüngste Gericht p. 52.) Cherubino Alberti und Bonasone haben die Figur gestochen. Eine Kreidezeichnung von Sebastiano del Piombo besitzt das Kupferstich-Kabinett der Corsiniana in Rom. Sie wurde für Sebastianos Christus an der Säule in S. Pietro in Montorio mit leichten Veränderungen benutzt. Abb. bei Venturi, Gallerie Italiane II (1896), Tav. XI p. 154.

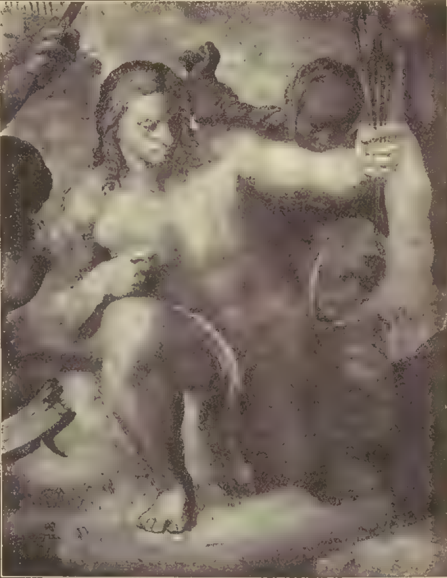


Abb. 241 DER HEILIGE SEBASTIAN



Abb. 242 HERANDRÄNGENDE HEILIGENSCHAREN RECHTS ÜBER PETRUS

liche Element in seiner Auffassung ganz zu verstehen. Auch bei den älteren Florentinern sehen wir den Himmelsraum mit Heiligenscharen angefüllt, aber sie thronen als passive Zuschauer des Vorganges in langen Reihen neben und übereinander und sind, wo es eben anging, durch die mannigfachsten Embleme und Symbole als Apostel, Kirchenväter und Märtyrer charakterisiert. Michelangelo entäussert die Mehrzahl der Auserwählten Christi ihrer persönlichen Abzeichen und beschränkt die Individualisierung auf wenige Hauptpersonen. Aber sie sind keine ruhigen Zuschauer mehr, sondern greifen handelnd in den Vorgang ein. Der engere Kreis, welcher zitternd und beschwörend zugleich gegen den Glorienschein Christi herandrängt, fühlt sich eins mit der höchsten Gerechtigkeit. Aber so furchtbar ist der Anblick des wiederkehrenden Menschensohnes, dass selbst Paulus und Petrus erbeben und der vorwärts drängende Adam von der entsetzten Eva zurückgehalten wird, als fürchte sie, der Richterspruch Christi könne den Gatten erschlagen wie ein zündender Blitz.

Die Seligen, welche in unabsehbaren Scharen rechts und links aus den Ecken gegen die Mitte heranfluten, sind dem Anblick des Weltenrichters ferner gerückt, obwohl sie bewusst und unbewusst doch alle zu ihm hinstreben [Abb. 242]. Links haben sich die Frauen zusammengeschart, rechts herrschen die Männer vor. Namenlos sind sie alle; nirgends entdeckt man ein Abzeichen oder den Versuch persönlicher Charakteristik. Die Menge, deren Vorstellungsvermögen an Namen gebunden ist, hat Buonarroti nicht zu fesseln versucht. Er hatte sich schon längst gewöhnt, der Wahrhaftigkeit, dem höchsten Gesetz seiner Kunst, alle anderen Rücksichten zum Opfer zu bringen. Darum fragte er auch nicht, wie wohl diejenigen sein Werk beurteilen würden, welche es an so geheiligter Stätte und an den höchsten Feiertagen des Kirchenjahres immer vor Augen haben sollten. Und so wenig er auf das Urteil Gegenwärtiger oder Zukünftiger gab, so wenig galten ihm die frommen Ideale der Vergangenheit, wenn sich sein künstlerisches Gewissen gegen sie auflehnte. Die Heerscharen des Himmels, welche auf den alten Florentiner Bildern so würdevoll thronen, riss er hier auseinander und warf sie dort in Gruppen zusammen. Nicht nur die Gewänder; die Glorienscheine, die heiligen Symbole raubte er den Auserwählten Christi, er entwand ihnen auch den höchsten Gewinn ihres Erdenkampfes, das stille, beseligende, zeitlose Schauen des Menschensohnes. Aber zugleich brachte er ein wunderbar bewegtes und mannigfaltiges Leben in diese längst schon typisch gewordenen Scharen einer andächtigen Scheinexistenz. In der unbeschreiblichen Mannigfaltigkeit der Situationen der wogenden Menge rechts hinter Petrus fesseln das Auge vor allem einige Gruppen glückseliger Menschen, die sich in stürmischer Freude des Wiedersehens umarmen. Vielleicht hat Michelangelo diesen einzigen Zug menschlich schöner Empfindung den Paradies-Darstellungen des Fra Angelico abgelauscht. Links gegenüber lenkt die Führerin der Frauenschar die Aufmerksamkeit auf sich: eine aufrecht stehende Frau von gewaltigen Körperformen, vor welcher ein jüngeres Mädchen kniet, indem es hilfesuchend ihre Kniee umfasst hat. Man meint hier Niobe mit ihrer jüngsten Tochter zu sehen, und man würde nicht anstehen, zu behaupten, dass Michelangelo seine Inspiration von der antiken

Gruppe erhalten habe, wenn diese nicht erst mehr als dreissig Jahre später dem Schoos der Erde entrissen worden wäre[1]).

Die Kopie in Neapel lässt noch deutlicher als das Original in Rom erkennen, wie sehr es sich Michelangelo angelegen sein liess, seinem Riesengemälde die Übersichtlichkeit zu erhalten. Die hellgrauen Wolkenschichten, welche sich hier so plastisch von dem düsteren Hintergrunde abheben und den Übergang zwischen den einzelnen Gruppen vermitteln, sind auf dem Fresko fast völlig zu Grunde gegangen. Dadurch ging nicht nur die Perspektive der ganzen Komposition verloren, welche den oberen Teil des Gemäldes über den unteren hinausrücken sollte, sondern auch die Verbindung und Trennung der einzelnen Teile des so fest und organisch zusammengefügten Ganzen. Das Paradies und das Fegefeuer, welche in Neapel eine dichte Wolkenwand trennt, gehen in Rom fast unmerklich in einander über, und damit ist den Heiligen hier gleichsam der Boden unter den Füssen entzogen, auf dem sie sich ursprünglich so sicher bewegten. Entgegengesetzt ist die Wirkung bei den Engeln mit den Marterwerkzeugen in den Lünetten, welche Michelangelo ursprünglich ganz ins Paradies hineingedacht und komponiert hatte. Durch die Veränderung der Farben des Hintergrundes scheinen beide Gruppen heute völlig von der Mittelgruppe losgelöst[2]).

Signa iudicium indicantia

Die Marterwerkzeuge Christi — signa iudicium indicantia — und die Engel, welche mit Posaunenton die Toten auferwecken, fehlen auf keiner der älteren Darstellungen des Jüngsten Gerichtes. In Toscanella, in Torcello und an der Domfassade von Orvieto sind die Marterwerkzeuge einfach unter oder neben dem Thron des Weltenrichters aufgestellt. Erst später werden sie von Engeln getragen. In dem marmornen Altarvorsatz von S. Francesco della Vigna in Venedig, in Fra Angelicos Jüngstem Gericht der Florentiner Akademie und in Fra Bartolomeos Gemälde in den Uffizien erscheinen die Posaunenengel zusammen mit den Trägern von Kreuz und Zange und Dornenkrone zu Füssen Christi, in der Mitte der ganzen Komposition. Im Weltgerichte des Campo Santo zu Pisa aber haben nur die Posaunenengel ihren Platz behauptet; die Engel mit den Zeichen der Passion schweben in den höchsten Himmelssphären rechts und links von Christus und Maria über dem Chor der Seligen dahin. An dieses Kompositionsschema hat Michelangelo sich äusserlich angeschlossen, wie er ja immer erst prüfend in die Vergangenheit schaute, ehe er sich mit seinem eigenen Genius beriet. In der weiteren Durchbildung der Gruppen stellt sich seine Auffassung allerdings ebenso eigenartig und unabhängig dar wie bei der Schilderung des Paradieses. Jede dieser drei Kompositionen ist ein Meisterstück für sich, das mit den älteren Reliefs oder Gemälden verglichen wie die Offenbarung einer schöpferischen Urkraft wirkt.

Kreuz und Säule sind schon an der Domfassade von Orvieto mit Dornenkranz, Geissel und Essigschwamm rechts und links vom Weltenrichter angebracht. Michelangelo benutzte diese Motive und erzielte so aufs glücklichste einen

[1]) Diese Beobachtung sprach schon S. A. Guattani aus in einer Beschreibung der Stiche des Jüngsten Gerichts von C. Metz in den Memorie enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Antichità etc. III (1808) p. 103.

[2]) Auch das Gemälde in Neapel giebt hier keine richtige Vorstellung, weil der Abstand zwischen Paradies und Lünettengruppen hier viel grösser ist als im Original.

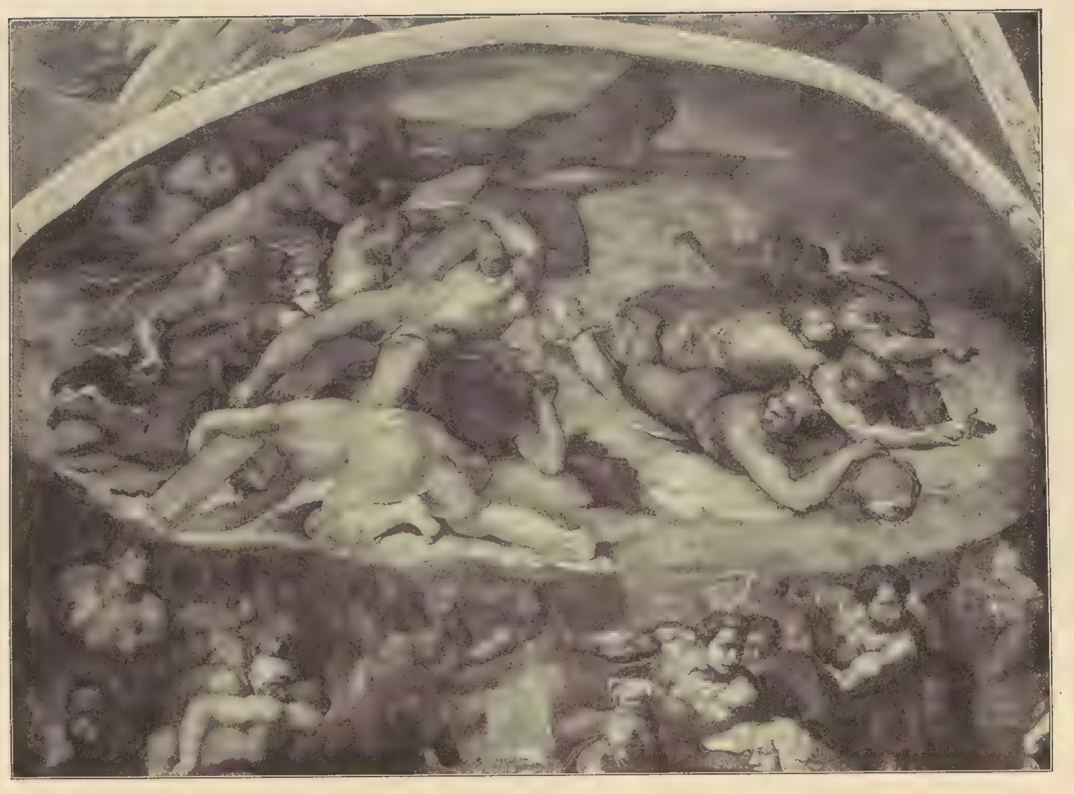


Abb. 243 DIE ENGEL MIT DEN WERKZEUGEN DER PASSION (LINKS)

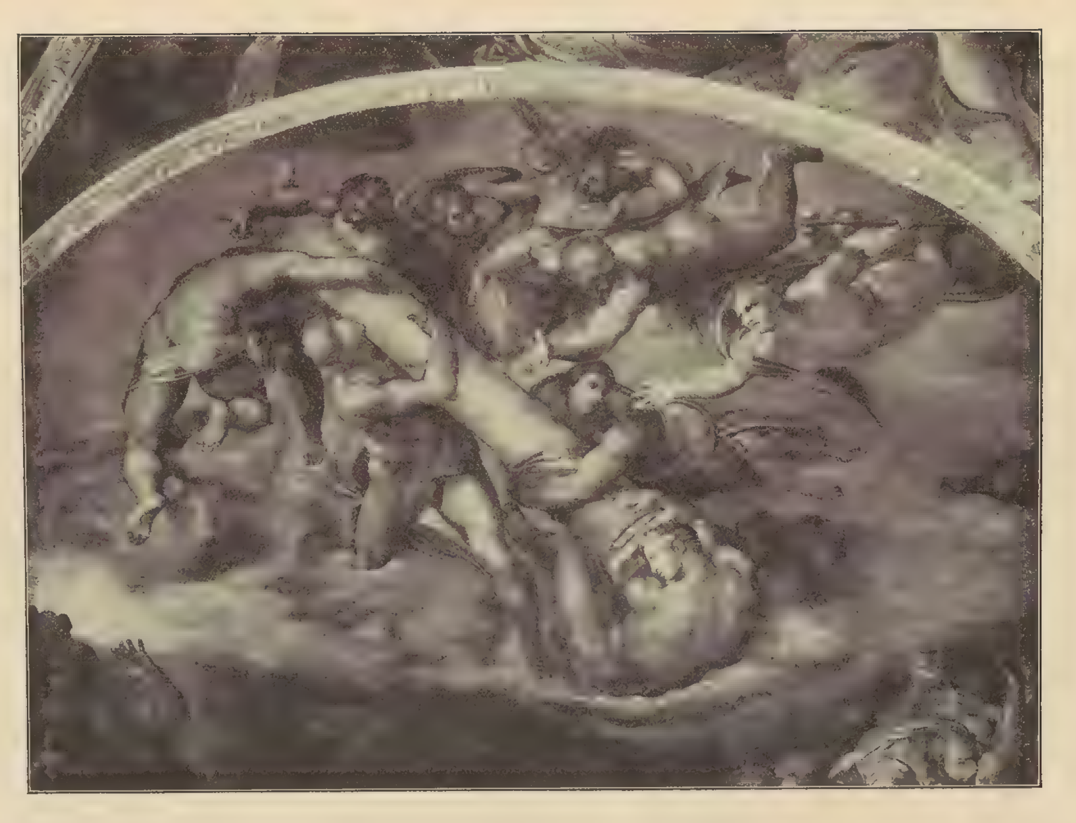


Abb. 244 DIE ENGEL MIT DEN WERKZEUGEN DER PASSION (RECHTS)

Parallelismus in der Komposition beider Lünetten. Links stürmen mehr als ein halbes Dutzend Engel mit einem riesigen Kreuz beladen durch die Lüfte dahin [Abb. 243], rechts drängen sich ebensoviele Engelsgestalten um eine zentnerschwere Säule, deren jähen Sturz in die Tiefe sie mit Aufwand aller ihrer herkulischen Kräfte abzuwenden scheinen [Abb. 244]. Andere Heerscharen des Himmels haben sich den Kreuz- und Säulenträgern zugesellt und tragen andere Embleme der Passion. In der Lünette rechts taucht ganz im Hintergrunde der Kopf eines Engels auf, welcher eine Leiter auf der Schulter trägt. Etwas tiefer stürmt ein anderer Engel mit ausgebreiteten Armen und fliegendem Gewand und Haar gegen die Säule heran, welcher sofort die Erinnerung an Raffaels Merkur in der Farnesina weckt. Er trägt auf hocherhobenem Rohr den Essigschwamm.

Links gegenüber bilden die Begleiter der Hauptkomposition eine besondere, in ein unentwirrbares Knäuel zusammengeballte Gruppe, deren Führer der Träger der Dornenkrone ist. Die drei Gesellen über ihm scheinen sich um den Besitz der Würfel zu streiten, mit welchen das Los um Christi Mantel geworfen wurde. Der eine will sie dem anderen in die ausgestreckten Hände werfen, aber ein dritter hat sich zwischen beide gedrängt und versucht sie aufzufangen [1]).

Die Engel mit den Posaunen

In einer dramatischen Darstellung des Jüngsten Gerichtes von Feo Belcari, welche schon am Ausgang des fünzehnten Jahrhunderts gedruckt wurde, treten zuerst die Engel mit den Posaunen auf und blasen die gewaltige Ouvertüre des „Surgite mortui!" [2]) Man möchte meinen, Michelangelo habe solch ein Drama einmal gesehen und die erschütternde Wirkung der Posaunentöne selbst erfahren, so packend ist die Schilderung seiner Engel — muskulöse Jünglingsgestalten, welche mit vollen Backen und Aufbietung aller Kräfte in die langhalsigen Instrumente blasen [3]) [Abb. 245]. Von allen älteren Meistern kann hier nur Signorelli als würdiger Vorgänger Michelangelos genannt werden. Bei ihm allein gewinnt man den Eindruck, dass es der Schall der Posaunen ist, welcher die Toten wieder zum Leben erweckt. Aber auch in der Kapelle von San Brizio stehen die Engel fest und ruhig auf den Wolken wie auf festem Erdboden da und blasen; in der Sixtina schweben sie in den Lüften und drängen sich, antiken Windgöttern vergleichbar, aus dem Wolkendickicht hervor.

Die Bücher des Lebens und des Todes

Zu diesen wilderregten Personifikationen furchtbarer Naturgewalten haben sich noch drei andere Engel gesellt. Ganz im Vordergrunde haben sie sich schwebend auf den Wolken niedergelassen. Der eine hält ein Buch gewöhnlichen Formates den Auferstehenden entgegen; die beiden anderen halten mit

[1]) Auf dem Original sind die Würfel nicht mehr zu erkennen, doch sehen wir sie noch auf Tafel I der Detailstiche von C. M. Metz. Rom 1808. Martin Rota hat auf seinem berühmten Stich vom Jahre 1569 dem würfelwerfenden Engel in willkürlicher Weise in die Linke eine Geissel und in die Rechte drei Nägel (?) gegeben [Abb. 252]. Vgl. Bartsch XVI p. 262 n. 28.

[2]) A. D'Ancona, Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV und XVI, Firenze 1872, III p. 499 und 501. Über Feo Belcari und seine Dichtungen vgl. A. D'Ancona, Origini del teatro Italiano I p. 259.

[3]) Leider ist gerade diese Gruppe mehr zerstört als alles übrige, da hart darüber noch heute für die kirchlichen Funktionen der Baldachin über dem Altar angebracht wird. Der Stich des Niccolo della Casa, welcher das frühe Datum 1545 trägt, giebt von der Komposition vielleicht die beste Vorstellung [Abb. 245].



Abb. 245

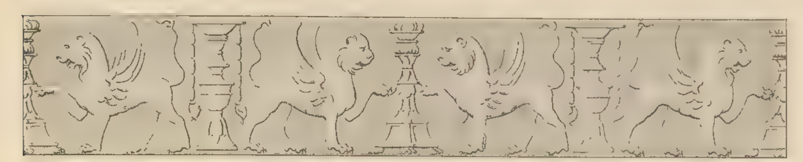
DIE ENGEL MIT DEN BÜCHERN UND POSAUNEN
Nach einem Stich des Niccolo della Casa im kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin

vereinten Kräften einen mächtigen, gleichfalls geöffneten Codex über der Hölle empor. Nirgends — soweit wir heute noch entscheiden können — findet sich dies Motiv in der älteren Kunst Italiens in dieser Weise verwertet, obwohl bereits in der Apokalypse und beim Propheten Daniel die aufgeschlagenen Bücher erwähnt werden[1]), obwohl schon Beda die Vision eines Kranken erzählt hat, welcher zwei Bücher sah, in deren eines Engel seine guten Thaten, in das andere dagegen Teufel seine Sünden verzeichneten[2]). Wem Michelangelo diese Bereicherung seines Vorstellungskreises verdankt, wer ihm vor allem den Gedanken nahegelegt, den Unterschied zwischen einem kleinen und einem grossen Buch so nachdrücklich zu betonen — das werden wir später aus Dante erfahren.

[1]) Apokal. Kap. 20 v. 12. Daniel 7 v. 10. Vgl. G. Voss a. a. O. pag. 68.
[2]) Vgl. Anton Springer, Das Jüngste Gericht im Repertorium VII (1884) p. 379.



MASCHERONE AUS DER SERIE DES MEISTERS J H S
Nach einem Stich im Besitz des Herrn Geheimrat Ruland in Weimar



ORNAMENTALES MOTIV VOM CHORGESTÜHL IN SAN PIETRO BEI PERUGIA

KAPITEL IV • DER MITTLERE UND UNTERE TEIL DER KOMPOSITION

Schon die Gruppe der Posaunenengel, welche Michelangelo gewiss nicht ohne Absicht dem Himmel ferngehalten und der Erde genähert hat, versetzt uns aus dem Paradies in die Region des Kampfes um Seligkeit und Leben, welche sich dem Purgatorium Dantes vergleichen lässt. Sie weist aber auch zugleich hinunter auf die Erde, wo sich die Toten, vom Schall der Posaunen aufgeweckt, mühsam dem Schoss der Erde entringen. Einst hatte Michelangelo oben an der Decke den Propheten Ezechiel im Zustande der Ekstase gemalt, im Augenblick des Schauens einer furchtbaren, tiefsinnigen Vision. Hier hat er seiner Schilderung der Auferstehung der Toten das berühmteste Gesicht desselben Propheten zu Grunde gelegt, „famosa visio", wie Hieronymus sagt, „et omnium ecclesiarum Christi lectione celebrata" [1]). „Und des Herrn Hand kam über mich," heisst es im Buch des Ezechiel im 37. Kapitel, „und der Geist des Herrn führte mich hinaus mitten aufs Feld, das war mit Knochen angefüllt. Und er sprach zu mir: Weissage diesen Gebeinen und sprich zu ihnen: Trockne Gebeine, höret die Stimme des Herrn. Siehe, ich will einen Odem in Euch bringen, dass Ihr lebendig werden sollt. Und ich will Euch Adern geben und Fleisch über Euch wachsen lassen und Euch mit Haut überziehen. Und ich will Euch Odem geben und Ihr sollt wieder lebendig werden und wissen, dass ich der Herr bin. Und ich weissagte wie mir befohlen war, und siehe, da rauschte es, als ich weissagte, und siehe, es regte sich und die Gebeine verbanden sich untereinander alle an ihren Gelenken."

Schilderung der Auferstehung nach Ezechiel

Diese Prophetenworte erläutern besser als jede Beschreibung die Absichten Buonarrotis [2]), der auch bei seiner Schilderung der Auferstehung einen würdigen Vorläufer nur in Signorelli gefunden hat. Aber Signorelli schildert nur die Auferstehung der Seligen zum ewigen Leben; Michelangelo dagegen lässt uns über das Schicksal der Menschen, welche eben dem Gefängnis des Todes entrinnen, völlig im unklaren. Über diesem grauenerregenden Getümmel, das auf einmal den öden Gottesacker belebt, waltet nur ein Gedanke, nur eine Empfindung: Wie schwer ist das Erwachen aus dem tausendjährigen Schlaf, wie ungern regen sich die längst erstarrten Glieder, wie sind die Augen geblendet von dem ungewohnten Licht des Tages! In jedem dieser Köpfe glaubt man ähnliche Empfindungen zu lesen, wie sie Michelangelo schon viele Jahre

[1]) Justi, Michelangelo p. 115. „Non l'istimate capriccio hauendo per esempio la profetia di Ezechiello" heisst es auch schon im zweiten Dialog des Gilio da Fabriano. Camerino 1564, p. 97.
[2]) Ma leggi Ezechiel che li dipigne! Dante, Purgatorium XXIX v. 100.

früher in der Aurora der Medici-Kapelle ergreifend zum Ausdruck gebracht hatte. Wie der Moment des Erwachens in dem herrlichen Marmorbilde als ein qualvolles Sicherinnern aufgefasst ist, so folgen auch die Toten nur widerwillig dem Ruf der Posaune und kehren seufzend aus dem Reich des Vergessens zum Bewusstsein zurück. Wie schon bei der Schilderung des Paradieses, so überrascht auch hier der unbeugsame Ernst der Auffassung, welcher das Lächeln der Freude und des Glückes nicht kennt. Nirgends ertönt ein Jubelruf über das wiedergeschenkte Glück, das Licht des Tages zu schauen, den eisernen Fesseln des Todes entronnen zu sein. Ja, die Jugend des Meisters war längst begraben, und der Eiseshauch des Alters weht erkältend durch diese ganze gewaltige Schöpfung. Ein Menschenalter war über ihn dahingegangen, seit er oben an der Decke das Abbild unzerstörbarer Jugendkraft gemalt, den ungestümen Jonas, der dem dunklen Fischbauche entronnen, mit vollen Zügen das Licht des Lebens und der Sonne trinkt.

In dem einen Punkt unterscheidet sich Michelangelo von allen seinen Vorgängern, dass er die Luft durchgängig als ein von der Erde verschiedenes Element auffasst, in welchem sich die Menschen nur schwebend zu halten vermögen. Fra Angelicos Auserwählte steigen auf bequemen, blumengeschmückten Pfaden langsam zum Himmel empor, Fra Bartolomeo lässt die Trennung der Gerechten und Ungerechten einfach auf der Erde vor sich gehen; in der Cappella dell'Arena und im Campo Santo zu Pisa stehen oder knieen die Geretteten auch im Reich der Lüfte genau wie auf der Erde. Gegen solche naive Auffassung der Dinge musste Michelangelos Wahrheitssinn sich sträuben, der überdies das Problem des Schwebens in den Engeln mit den Marterwerkzeugen bereits glänzend gelöst hatte.

Aufstieg der Seligen

Dem Sinken und Steigen der Schale auf St. Michaels Seelenwage[1]) kann man den Aufflug der Gerechten und den Absturz der Gottlosen auf Michelangelos Fresko vergleichen. Auch hier ist seine Auffassung eine völlig andere als die seiner Vorgänger. Denn wie sich die Unseligen keineswegs resigniert in ihr Schicksal ergeben haben, sondern in verzweifeltem Kampf mit den himmlischen Heerscharen das Paradies zu erstürmen versuchen, so ist auch der Anstieg der Seligen ein mühsames sich Emporringen aus dem Dunkel des Todes, das nur durch den freundlichen Beistand schon geretteter Seelen erleichtert wird. Ja, ganz rechts über der Gruppe der Auferstehenden entspinnt sich noch ein heftiger Kampf zwischen Engeln und Teufeln um den Besitz zweier Seelen. Hier öffnet sich gerade über dem Hochaltar in einer Felsengrotte ein Feuerschlund der Hölle, in welchem entsetzliche Dämonen auf der Lauer liegen, die Auferstehenden in das ewige Feuer hinabzuziehen [Abb. 248]. Schon sieht man im Hintergrunde einen Todverfallenen mit hocherhobenen Armen in den Höllenpfuhl hinabstürzen, schon sind zwei Teufel aus dem Versteck

[1]) Vgl. die in ihrer Art einzige Darstellung St. Michaels auf dem zierlichen Marmorrelief Lebrettos in S. Maria in Araceli, wo der Teufel mit gieriger Tatze die Wagschale erfasst hat, in der die Menschenseele bangt, und herabzuzerren versucht. In Italien tritt St. Michael — wenn er überhaupt in den Weltgerichtsdarstellungen erscheint — wie bei Fra Bartolomeo und im Campo Santo zu Pisa ohne Wagschale auf. In Memlings Jüngstem Gericht in der Marienkirche zu Danzig wägt er die Seelen in riesiger Wagschale.



Abb. 248 FAST ZERSTÖRTE GRUPPE AUS DER HÖLLE
Nach einem Stich des Niccolo della Casa im kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin

hervorgebrochen und haben sich neuer Opfer bemächtigt. Zwei Seelen, die sich eben anschickten, den Flug ins Paradies zu wagen, sind von ihnen angefallen worden. Den einen Mann hat ein grinsendes Scheusal am Schopf erfasst, der andere Teufel hat seinem Opfer eine Schlange wie einen Fallstrick um die Beine geworfen, und beide suchen mit Aufbietung aller Kräfte die Seelen in den Feuerschlund hinabzuziehen. Aber Gesandte des Himmels haben sich der Wehrlosen erbarmt und sie mit starken Armen umfasst. Um die Seele des Unglücklichen, welchen ein Teufel an den Haaren herabzuzerren versucht, kämpfen sogar zwei Engel. Man wird vor diesen Gruppen an Goethes Verse erinnert, in denen er den Kampf um Faustens Unsterbliches beschreibt. Nur fehlt in Michelangelos erhabener Schöpfung der humoristisch-sinnliche Zug, durch welchen der deutsche Dichter mit Erfolg den Eindruck des Furchtbaren zu mildern versucht hat.

Ob es Engel, ob es Menschen sind, die den Aufwärtsstrebenden den Flug erleichtern und ihnen auf die mannigfachste Weise zum Paradies emporhelfen,



Abb. 249 STICH DES MARCANTON NACH MICHELANGELOS KARTON

ist schwer zu entscheiden, da Michelangelo weder Flügel noch Heiligenscheine benutzt[1]). Jedenfalls glaubte er den Flug menschlicher Wesen durch die Lüfte dem Auge nicht deutlicher versinnlichen zu können als durch die Beihilfe anderer, denen die Luft kein ungewohntes Element ist, oder die auf den Wolken bereits festen Fuss gefasst haben. Der Meister hat damit aber auch in künstlerischer Hinsicht einen guten Griff gethan, indem er die glücklichsten Gegensätze zwischen Ruhe und Bewegung erzielte. Dabei wurde jede Einschränkung des allgemeinen Charakters der Komposition durch eine Individualisierung irgend welcher Art vermieden. Nur eine einzige Episode ist zu verzeichnen in diesem Himmelsflug eines starken, zielbewussten Menschengeschlechts. Ganz rechts wird ein Menschenpaar — man hat in ihm zwei Neger erkennen wollen — von einem dritten an einem Rosenkranz aus roten Perlen wie an einer Brunnenkette aufwärtsgezogen. Eine sinnige Allegorie, durch welche Michelangelo zweifelsohne das Gebet als die rettende Kraft im Leben dieser beiden bezeichnen wollte[2]).

Absturz der Verdammten

Zweifelsohne ist diese hoffnungsverklärte Gruppe der Aufwärtsschwebenden die freundlichste Episode in Michelangelos Schöpfung, denn alle fühlen sich gerettet, und alle wissen, dass sie ihr Ziel erreichen werden. Furchtbareres als die Gruppe gegenüber aber hat die Phantasie eines Künstlers wohl kaum jemals ersonnen. Die Höllenqualen, wie sie Orcagna und Fra Angelico in engem Anschluss an Dante ausführlich geschildert haben, lassen uns kalt. Denn einerseits liegt es nicht im Bereiche menschlicher Möglichkeiten, sich eine solche Fülle des Entsetzlichen mitempfindend vorzustellen, wie es z. B. Orcagna in S. Maria Novella darzustellen versucht hat; andererseits sind die Ausdrucksmittel dieser Vorläufer Michelangelos so unzureichend, dass wir über ihre Naivität lächeln müssen. Michelangelo aber läuterte seinen Geist von jenen Vorstellungen menschlicher Qualen, die wohl der Dichter schildern darf, die sich der künstlerischen Wiedergabe jedoch entziehen. Und indem er in seiner Schilderung des Furchtbaren den Menschen als das Mass aller Dinge erkannte, erreichte er auch hier den Begriff des Erhabenen.

Gleichsam als Gegenstück zu den beiden, die sich links, an einen Rosen-

[1]) In einem sich tief herabbeugenden Geretteten, der einem anderen hinaufhilft (oben links in der Ecke), hat Michelangelo eine Figur aus seinem Karton der badenden Soldaten im umgekehrten Sinne verwertet. [Vgl. Abb. 249.]

[2]) So haben auch schon die Zeitgenossen Michelangelos diese Gruppe erklärt: Penso, che altro denotar non voglia se non la diversità de'mezzi per i quali uno s'è saluato, la corona denota l'orationi esser state cagione de la colui salute, d'altri la religione. Vgl. Gilio da Fabriano, Due dialogi, p. 101.

kranz geklammert, zum Paradies emporziehen lassen, sieht man rechts ein wenig abgesondert von der Hauptgruppe einen Unseligen jählings in die Hölle hinabstürzen. Kein grauenvolleres Bild des Schreckens hat jemals ein menschlicher Geist erdacht, doppelt erschütternd in der Wirkung, weil es in der meisterhaften Schilderung wie eine Thatsache vor uns steht. In kühnem Himmelsflug hatte sich ein Verdammter bis unter die Gruppe der Märtyrer emporgeschwungen, als ihn die Mächte der Hölle überfielen. Ein Schlangenungeheuer windet sich hinter ihm empor und beisst ihn in den Schenkel, zwei Teufel haben ihn mit eisernen Griffen um Kniee und Füsse gepackt und ziehen ihn mit grimmigem Geschrei erbarmungslos in die Tiefe hinab. Der Menschheit ganzer Jammer spricht aus diesem Bilde des Schreckens, und Michelangelo scheint selbst gefühlt zu haben, dass er die Grenze des künstlerisch Darstellbaren erreicht hatte. So liess er den Unglückseligen die Hälfte seines Gesichtes mit erhobener Hand verhüllen, und aus dem verzerrten Antlitz starrt uns nur ein Auge mit dem Ausdruck namenloser Qual entgegen[1]).

Die sieben Hauptsünden

Neben diesem Abbild hoffnungsloser Verzweiflung kämpfen die übrigen Verdammten noch den heissen Kampf um das verscherzte Paradies. Die älteren Florentiner Meister hatten unter dem Einfluss Dantes die Hölle durch Darstellung der sieben Hauptsünden veranschaulicht und die Verworfenen geschildert, wie sie in sieben getrennten Schlünden den Lohn ihrer Sünden empfangen. Auch Michelangelo hielt an Dantes grossartiger Erfindung fest, aber er suchte die Würde des Menschen zu retten. Er hat ein Prometheus-Geschlecht geschildert, das vergebens den Himmel zu stürmen versucht, heroische Menschen, gegen welche sich Himmel und Hölle, Engel und Teufel zu gemeinsamem Kampf verbunden haben. Dabei fesselten den ergrauten Meister noch immer die alten Probleme, und der Genius hatte ihn noch nicht verlassen, der ihm einst den Stift geführt, als er den Karton der „badenden Soldaten“ für den Rathaussaal seiner Heimat entwarf. Welch eine Fülle künstlerischer Weisheit liegt in jener Komposition beschlossen, die sich doch nur aus wenigen Gruppen zusammensetzt und dabei den Eindruck eines Schlachtgetümmels weckt! Und wie über alle Begriffe gross erscheint hier der sündige Mensch in seinem Fall und Untergang[2])! Man könnte meinen, der Meister habe für diese Komposition seine Studien für den „Sturz der gefallenen Engel“ benutzt, welcher ursprünglich für die Eingangswand der Kapelle bestimmt war. Vor solchen Offenbarungen der durch die Kunst veredelten Natur begreift man, dass Michelangelo denen, die ihm zu folgen versuchten, die Augen blendete und die Sinne verwirrte. Eine untrügliche Charakteristik lässt sich auch in diesem Kampfgetümmel nur an zwei Verdammten nachweisen, aber sie genügt, um dem Meister auf den Wegen der Überlieferung zu begegnen. Wollust und Geiz, die ärgsten unter den Hauptsünden, konnten nicht deutlicher und schrecklicher gezeichnet werden, als Michelangelo es gethan[3]). Ganz rechts in der Ecke wird ein Mann in grau-

[1]) C'est l'image la plus horrible du désespoir. Ce groupe seul suffirait à immortaliser un artiste. Il n'y a pas la moindre idée de cela ni chez les Grecs, ni parmi les modernes. So urteilt Stendhal, Histoire de la peinture en Italie p. 365.

[2]) And when he falls, he falls like Lucifer never to hope again!

[3]) „Nach den verborgensten Gründen organischer, besonders menschlicher Gestalt hingezogen,

samer Weise von einem Teufel in die Tiefe gezerrt und beisst sich vor Schmerz und Verzweiflung in die krampfhaft geballte Faust. Weiter nach links stürzt ein völlig nackter Riese kopfüber durch die Lüfte hinab. Von oben bearbeitet ihn ein Engel mit Faustschlägen, unten hat ihn ein grinsender Teufel am Kopf erfasst, dem er zur Abwehr mit beiden Händen in die Haare greift. Durch Beutel und Schlüssel, die über die Schultern des Unglücklichen herabhängen, wird sein Laster charakterisiert.

Auch in dieser grossartigen, mit souveräner Verachtung konventioneller Begriffe entworfenen Charakteristik der sieben Hauptsünden sehen wir, wie Michelangelo nirgends die Grundelemente angetastet hat, aus denen sich die Darstellung eines Jüngsten Gerichtes im Mittelalter zusammenzusetzen pflegte. Eine wenn auch höchst eigenartige Schilderung der sieben Hauptsünden hat er ebensowohl in seine Komposition aufgenommen wie die Engel mit den Posaunen und Marterwerkzeugen, wie er ja auch in der ganzen Gliederung des gewaltigen Werkes seine Florentiner Vorgänger nicht aus den Augen verlor[1]). Nur in der Schilderung der Hölle, an die er zuletzt den Pinsel legte, beobachten wir auf einmal eine völlige Abkehr von jeder künstlerischen oder lehrhaften Überlieferung[2]).

Die Hölle
Tafel LXX

Diese Einführung völlig neuer Vorstellungen in einen durch die Übung von Jahrhunderten festgelegten Ideenkreis mussten auch die Biographen Michelangelos bemerken, und weder Vasari noch Condivi — zu ihrer Ehre sei es gesagt — sind uns den Aufschluss schuldig geblieben über die Quelle, aus der des Meisters Phantasie geschöpft hat. Ja, Condivi hat uns von dieser letzten Gruppe eine so vollgültige Erklärung hinterlassen, dass man meint, sie müsse in den Grundgedanken aus des Meisters eigenem Munde stammen: „Unter den Verdammten sieht man", so schreibt er[3]), „Charon mit seinem Kahn im Sumpf des Acheron, sowie ihn Dante in seinem Inferno beschreibt. Er hebt das Ruder und schlägt jede Seele, die verweilen möchte. Die Barke aber ist bereits am Ufer angelangt, und schon sieht man alle Seelen aus dem Kahn im Wettstreit sich hinausdrängen, angetrieben von der göttlichen Gerechtigkeit, so dass „die Furcht sich wandelt in Verlangen", wie der Dichter sagt[4]). Und dann sieht man weiter, wie sie von Minos ihr Urteil empfangen und alsbald von Dämonen in den Höllenschlund herabgezerrt werden. Und man muss staunen, wie hier ihre furchtbare Verzweiflung den Ort der Hölle charakterisiert." Vasari hat sich unabhängig von Condivi in der ersten Ausgabe seiner Lebensbeschreibung ganz ähnlich geäussert[5]). Er rühmt die tief eindringenden Studien Michelangelos

vermeidet er das Schreckliche nicht; ja, er sucht es absichtlich und stört es in den dunklen Werkstätten der Natur aus seiner Ruhe auf." So urteilte Schelling über Michelangelo. Vgl. Deutsches Kunstblatt 1857 (Achter Jahrgang), p. 386.

[1]) „Michelangelo gehört dem Mittelalter in seinem Sinnen und Denken wesentlich mehr an als im allgemeinen angenommen wird. Er ist der Mann, der beide Weltansichten, die sich damals trafen, mit sicherster Hand zu vereinigen verstand." B. Haendcke a. a. O., Kunstchr. 1902/3, p. 63.

[2]) Nur die verlorene Seele, mit welcher ein Teufel über dem Nachen Charons durch die Lüfte herniederstürzt, erinnert an eine ähnliche Gruppe Signorellis im Dom von Orvieto.

[3]) Frey p. 166. Vgl. Pemsel p. 149 und 150.

[4]) „Si chè la tema si volge in disìo." Inferno III, 126.

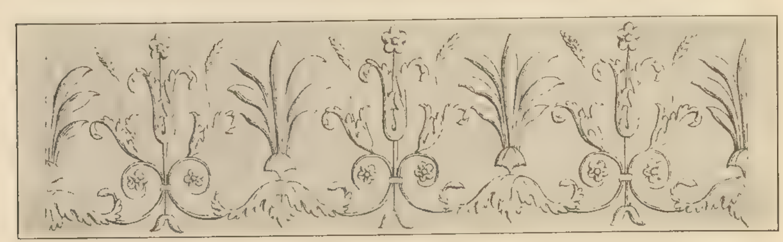
[5]) Ed. Milanesi VII, 213.

für sein gewaltiges Werk, die gleichmässige Behandlung des Stoffes in allen seinen Teilen und nennt die Barke Charons als besonderes Beispiel für seine hohe persönliche Kultur. Denn auch er erkannte in dieser Komposition die Eingebung Dantes, den er als den vertrautesten Freund des Meisters — il suo famigliarissimo — charakterisiert.

Seltsam, dass keiner der Späteren die Erkenntnis der Biographen auszubeuten und zu erweitern versucht hat, dass das Jüngste Gericht der Sixtina noch niemals im Licht der göttlichen Komödie betrachtet worden ist. Männer wie Lodovico Dolce in seinem Aretino weigerten sich ja allerdings ausdrücklich, einem Kunstwerk näher zu treten, das an das Nachdenken und den Ernst des Beschauers so hohe Anforderungen stellte. Andere wie Giovanni Battista Cavalieri in seinem Stich vom Jahre 1567 glaubten die Schöpfung Michelangelos mit Bibelsprüchen erläutern zu können. Jedenfalls galt schon für die Zeitgenossen diese letzte Offenbarung des Genius Michelangelos als eine Schöpfung, zu welcher jeder Stellung nehmen musste, der den Anspruch erhob, zur Kunst ein Verhältnis zu haben.



MASCHERONE VOM PANZER DES GIULIANO DE' MEDICI IN FLORENZ



ORNAMENTALES MOTIV AUS DEM CHORGESTÜHL VON S. FRANCESCO IN ASSISI

KAPITEL V • • DER DIALOG DES GILIO DA FABRIANO

Wie sehr das Jüngste Gericht schon im Cinquecento die Geister beschäftigte, wie sehr man es nicht nur bewunderte, sondern auch kritisch untersuchte und zu verstehen trachtete, beweisen die Dialoge des Giovanni Andrea Gilio, welche im Jahre 1564 in Camerino erschienen[1]). Hier werden wir in einen Kreis kunstsinniger und gelehrter Männer eingeführt, die sich in der schönsten Jahreszeit in einem schattigen, rosenduftenden Garten zusammengefunden haben, in dem an fliessenden Gewässern die Nachtigallen singen. Eine erregte Auseinandersetzung über den Wert des Jüngsten Gerichtes als historisches Gemälde ist für uns heute das Merkwürdigste an diesen Ragionamenti.

Kritik des Messer Ruggiero Coradini und ihre Berechtigung

Die Schilderung der Situation ist äusserst wahr und lebendig. Messer Francesco Silvio, der Besitzer der Villa, lässt einen Stich nach dem Fresko herbeibringen, und indem er ihn vor seinen Gästen ausbreitet, sagt er: „Hier haben Sie, meine Freunde, das gewaltigste Zeugnis über den Genius Michelangelos, das alle modernen Maler lehren sollte, was die Kunst der Malerei bedeutet, ein Werk, das ihm so hohen Ruhm gebracht hat, dass er verdiente, dass jede Provinz und jede Stadt ihm ein Denkmal setzte." Eine derartige Einleitung lässt allerdings sofort erkennen, dass man dem Florentiner Meister im folgenden Dialog gerechter werden wird als in Giovanni Dolces „Aretino", in welchem die Tendenz vorherrscht, die Verdienste Michelangelos zu Gunsten Raffaels und Tizians herabzudrücken. Dass aber auch hier am Jüngsten Gericht eine scharfe Kritik geübt werden soll, beweist der Umstand, dass ein Kanonikus und Doktor der Theologie, Messer Ruggiero Coradini, die Aufforderung erhält, der Versammlung das Gemälde in allen seinen Besonderheiten zu erläutern[2]). Denn vor den Augen gottesgelehrter Männer hat das Jüngste Gericht von jeher wenig Gnade gefunden, und so hebt auch Messer Ruggiero sofort mit schwerwiegendem Tadel an, indem er an der Schöpfung Buonarrotis einen empfindlichen Mangel an historischer Wahrheit zu entdecken meint. Er wirft dem Meister vor, wie ein Liebhaber gehandelt zu haben, welcher, um der Geliebten zu genügen, alles für erlaubt hält. Und indem er ein so weites Feld sich zu bethätigen vor sich sah und eine einzigartige Gelegenheit sich bot,

[1]) Due dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Camerino 1564, p. 69 ff.
[2]) a. a. O. p. 94.



Abb. 252

DAS JÜNGSTE GERICHT
Nach einem Stich des Martin Rota in der Corsiniana zu Rom

an einer Unzahl von Figuren den menschlichen Körper in den mannigfachsten Stellungen und Verkürzungen darzustellen, habe Michelangelo die Gelegenheit nicht unbenutzt lassen wollen, der Nachwelt ein Denkmal seines wunderbaren Ingeniums zu hinterlassen. „Denn das ist das Niegesehene an diesem Werk," ruft der Kanonikus aus, „dass keine Figur in diesem ganzen Gemälde das gleiche thut wie eine andere, oder ihr auch nur in irgend einer Weise gleicht[1]). Und solcher Kunst zu Liebe hat er jede andächtige Scheu und selbst die historische Wahrheit ausser Acht gelassen, und die Ehrfurcht völlig missachtet, die diesem gewaltigen Mysterium gebührt, welches doch niemand bedenken oder betrachten sollte, ohne innerlich aufs tiefste erschüttert zu werden."

Auch die blindesten Bewunderer Michelangelos werden zugeben müssen, dass der hier dargelegte Standpunkt eines Theologen durchaus berechtigt ist, und dass nicht nur Männer wie Pietro Aretino und Biagio von Cesena sich vor dem Jüngsten Gericht in ihrem religiösen Empfinden verletzt fühlen mussten. Hat sich doch Buonarroti in der rührenden Demut, die ihn nie verlassen hat, später einmal selbst aufs bitterste verklagt, dass ihm die holde Kunst zum Abgott geworden sei und dass ihm ihre hohen Ideale die Zeit zur Gottesbetrachtung geraubt hätten[2]). Aber wenn dann Messer Ruggiero fortfährt, im einzelnen die Seltsamkeiten des Jüngsten Gerichtes durchzugehen, so haben seine Betrachtungen meist nur historischen Wert. Sie lehren uns eben, was die Zeitgenossen in Michelangelos Schöpfung suchten und vermissten, sie zeigen aber auch, wie wenig ihre Schulweisheit die tiefen Gedanken des gewaltigen Mannes zu erfassen vermochte.

Kritik der Engel mit den Marterwerkzeugen

Selbst ein so begeisterter Verehrer Michelangelos wie Messer Francesco Santi zeigt sich entrüstet über die Art, wie die Engel mit den Marterwerkzeugen — le gloriose insegne de la nostra redentione — aus dem höchsten Himmel herabstürzen. Er meint, der Meister hätte nicht so kühne, ja gewaltsame Verkürzungen anwenden dürfen, die sich mehr für Gaukeltänzer eigneten als für Abgesandte Gottes. Auch könne das Kreuz unmöglich so schwer gewesen sein, dass alle die Engel daran zu tragen hätten. Denn Christus habe es allein auf seinen Schultern getragen, als er von allen seinen Leiden schon zu Tode erschöpft war[3]).

[1]) „Non è moto corporale, o sia per innanzi o per dietro, alla sinistra o alla destra mano, o in su o in giù, che non si vegga in questa artificiosa e mirabil pittura" urteilt Lomazzo. Trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura I p. 31. Ähnlich urteilt Condivi ed. Frey p. 168 und 170. Vgl. G. Rosini, Pittura del giudizio e morte di Michelangelo, Pisa 1835, p. 11.

[2]) Onde l'affettuosa fantasia
Che l'arte mi fece idol e monarca.

Vgl. Frey, Dichtungen p. 236 und 238. Schon Francisco de Hollanda trat nachdrücklich für Michelangelo ein: „In der Nachfolge der Natur ist Michelangelo sich selber treu geblieben; denn nimmer hat er sich von der Meinung der grossen Masse und der schwächlichen Denkungsart der Unkundigen verleiten lassen, wenn sie nicht mit seinem Ideal und seiner eigenen Natur übereinstimmten, wie er jetzo neuerdings an der Stirnwand der Sixtinischen Kapelle gezeigt hat, gleichwie ein gewaltiger Meister und nicht als feiger, nachgiebiger Maler, an den unsterblichen Nachruhm seiner Werke denkend, nicht aber daran, den Unverständigen zu willfahren." Vgl. Vasconcellos, Francisco de Hollanda p. 196 Anm. 15.

[3]) Gilio a. a. O. p. 90 und p. 90 v.

Kritik des Christus und der Madonna

Die gleiche Willkür und denselben Mangel an historischer Treue glaubt der Kanonikus an Christus selbst und der Madonna, an den Engeln und an den Gruppen der Auferstehenden und Heiligen zu entdecken, welche von Engeln zum Himmel emporgezogen werden. Christus, welcher bei Lebzeiten einen Vollbart getragen, könne ihn in den vierzig Stunden, die er im Grabe gelegen, nicht verloren haben, denn es werde ausdrücklich durch Prophetenmund bezeugt, dass keine Verwesung ihn berührt habe [1]). Warum habe ihn also Michelangelo bartlos dargestellt? Und habe er sich nicht weiter eines unverzeihlichen Widerspruches schuldig gemacht, indem er denselben auferstandenen Christus wenige Jahre später in der Paolina wieder bärtig malte? Auch Michelangelos Auffassung der Madonna findet in den Augen des strengen Gottesgelehrten wenig Gnade [2]). Wie konnte er nur die glorreiche Jungfrau ganz erschrocken und furchtsam darstellen, wie wenn sie es nicht wage, den erzürnten Sohn nach dem Ausgang des entsetzlichen Mysteriums zu fragen. Habe nicht die Mutter der Barmherzigkeit an jenem Tage ihren eigenen Willen in den ihres Sohnes versenkt, und müsse sie nicht alle Verdammten wie er selbst verabscheuen, anstatt für sie zu beten?

Kritik der Engel und Auferstehenden

Die Engel ohne Flügel erscheinen dem Kanonikus ebensowenig einwandsfrei, wie die Dämonen ohne Schwänze und Hörner [3]). Er meint, man könne die einen von den anderen kaum unterscheiden. Dann aber verletzen auch die Auferstehenden seine Empfindung durch die Verschiedenheit des Zustandes, in welchem sie dargestellt sind: Die einen nackt, die anderen bekleidet; die einen wachend, die anderen träumend; die einen alt, die anderen jung [4]). Ja, selbst die Gruppe der Auserwählten will er nicht gelten lassen [5]), und als ihm ein junger Rechtsgelehrter bedeutet, dass die herrliche Erfindung durchaus vereinbar sei mit den Worten der Schrift, da wir nach dem Wort des Apostels Paulus an jenem Tage alle miteinander in der Luft dem Herrn entgegengehen würden, widerlegt der Theologe solche Auffassung mit schwerwiegenden Gründen und nennt Michelangelos Darstellung ein seltsames Märchen [6]).

Kritik der Bücher des Lebens und des Todes

Natürlich mussten endlich auch die Bücher, die uns sonst fast nie auf Darstellungen des Jüngsten Gerichtes begegnen und die noch viel seltsamere Gruppe des Fährmanns Charon die Aufmerksamkeit der Versammlung erregen und mit in die Diskussion gezogen werden. Triumphierend erklärt Messer Silvio,

[1]) Gilio a. a. O. p. 102v.
[2]) Gilio a. a. O. p. 107.
[3]) Gilio a. a. O. p. 107v. Einsichtsvoller urteilt Lomazzo (Trattato della pittura I, 207) über das grossartige Dämonengeschlecht bei Michelangelo: Perciò Michelangelo fra i moderni, ai suoi demonj in Vaticano in quel giudizio che ivi ha dipinto, non diede, come intelligentissimo che egli era di queste cose, moto o gesto, o composizione di membra, non solamente da angeli celesti, ma nè anco da uomini leggiadri e belli terrestri, ma diversamente gli diede moto, e ciera conforme, allo scelerato intento, che di ciascuno di loro s' immaginava di voler dimostrare, onde si vede Caronte, e gli altri diavoli aver certe faccie diversissime, ma tutte spaventevoli e maligne.
[4]) Gilio a. a. o. p. 96v. und p. 97.
[5]) Auch Lomazzo (Trattato II p. 206) urteilt tadelnd über Michelangelos Heiligendarstellungen: Dove certo egli non servò il decoro che si conveniva a' corpi di santi glorificati, ma piuttosto ai sopraddetti corpi forti e robusti.
[6]) Gilio a. a. O. p. 100v.: Il che tutto è fauoloso e vano.

ein Parteigänger Buonarrotis, was die geöffneten Bücher anlange, so habe sich der Meister an die Tradition gehalten, denn nicht nur in der Liturgie der Kirche, sondern auch schon in der Apokalypse Johannis kämen diese Bücher vor, in denen alle unsere Thaten aufgeschrieben stünden[1]). Aber auch hiergegen erhebt der Kanonikus seine Stimme, indem er sagt: „Es ist wahr, was Ihr sagt, aber in Wirklichkeit werden keine anderen Bücher aufgeschlagen werden als die Gewissen der Menschen. Und damit Ihr nicht denkt, dass ich dies aus mir selber sage, so führe ich Pauli Zeugnis an die Römer an, indem er sagt, dass ihr Gewissen und ihre Gedanken die Menschen an jenem Tage entschuldigen und verklagen werden[2]).“

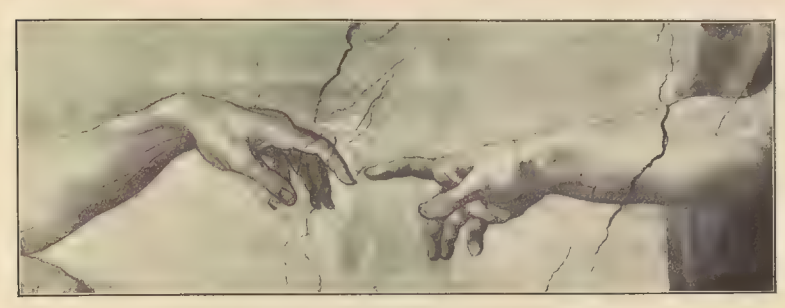
Erklärung Charons aus Dante

Nicht viel erfolgreicher als Messer Silvio in seiner Verteidigung der aufgeschlagenen Bücher war Messer Vincenzo in seiner Erklärung der Barke Charons, wenn er bemerkt, Michelangelo sei hier der Eingebung Dantes gefolgt. Von keinem der Anwesenden war Dantes Name bis dahin in Beziehung auf das Jüngste Gericht genannt worden, niemand hatte noch die geheimnisvolle Kette berührt, welche die beiden grossen Geister so fest miteinander verbindet. Wir horchen gespannt und atemlos auf, wie Schatzgräber, deren Spaten zuerst einen klingenden Gegenstand berührt. Aber die strengen Worte des Kanonikus schneiden jede weitere Erörterung ab: „Michelangelo, indem er einen der wichtigsten Artikel unseres Glaubens malte,“ sagt er, „musste sich an die Theologen halten und nicht an die Dichter. Denn Theologie und Poesie stehen sich fast immer gegensätzlich gegenüber.“ Und so verklingt der grosse Name ungehört, und der schimmernde Schatz, den man leise berührt, sinkt ungehoben in die Tiefe zurück.

[1]) Gilio a. a. O. p. 102: non hauete voi letto le Reuelationi di San Giouanni, ne le quali si legge che i libri saranno aperti. Non canta egli la Chiesa che i libri scritti si caueranno fuora, ne quali ogni nostro fatto notato si vedra? Disse M. Ruggiero, è vero che si legge cotesto che voi dite, ma in vero non saranno prodotti altri libri che la consienza.
[2]) Römer 2 v. 15.



REVERS DER MEDAILLE DES LEONE LEONI
AUF MICHELANGELO



DETAIL AUS DER ERSCHAFFUNG ADAMS

KAPITEL VI • MICHELANGELOS VERHÄLTNIS ZU DANTE

„Meine Freude ist Traurigkeit und meine Ruhe ist Mühsal[1])“, schrieb Michelangelo von sich in späten Herbsttagen seines Lebens in einem Klagegesang auf die Leiden des Alters. Aber er hatte es auch in jüngeren Jahren schlecht verstanden, dem Leben seine kargen Güter flüchtigen Glückes abzuringen. Er konnte die Menschen schwärmerisch lieben, aber er selbst ist immer mehr bewundert als geliebt worden. Die heissen Flammen, die in seiner Seele glühten, versuchte er vergebens in anderen zu entzünden, er konnte nicht wie ein Apostel seinen Geist über seine Jünger ausgiessen. Und wenn es ihm selten gelang, die, welche er liebte, zu sich hinaufzuziehen, so konnte er sich noch weniger entschliessen, sich selbst zu verleugnen und gleichsam als Mensch unter Menschen auf der grossen Heerstrasse mitzuziehen. Er vermochte es nicht, den kostbaren Schatz der eilenden Stunden in müssigem Geschwätz zu vergeuden; er verstand es nicht, den Menschen gerecht zu werden, welchen der Schein des Lebens schon das Sein bedeutet; er wusste nichts von ihren Alltagsinteressen und von ihrer glücklichen Kunst, über die Abgründe des Lebens in lächelnder Täuschung hinwegzusehen. „Er schaute den Weltlauf im Lichte ewiger Gesetze[2]).“ Und so gesellte sich zu ihm die Einsamkeit, und von allen Weggenossen, die auf der langen Lebenslaufbahn zu ihm stiessen, ist sie seine treueste Gefährtin geworden.

Aber auch die Einsamkeit hat ihre Stimmungen und Gefahren. Sie kann der stille Hafen sein, in dem der Mensch seine Kräfte sammelt, und sie legt oft lindernd ihre Hand auf blutende Wunden und glättet die Wogen der Leidenschaft. Aber sie trägt auch dunkle Nachtgewalten in ihrem Schoss, sie peinigt die Phantasie des Menschen, sie martert seine Gedanken, sie ängstigt ihn mit

[1]) La mia allegrez' è la maninconia
E'l mio riposo son questi disagi.

Frey, Dichtungen p. 87.

[2]) Justi, Michelangelo p. 67. „Ch'errore è ciò che l'uomo quaggiù desia“, ruft er in einem Gedicht seines spätesten Alters aus. Vgl. W. Lang, Michel Angelo Buonarroti als Dichter, Stuttgart 1861, p. 98.

Visionen. Wie oft hat Michelangelo in seinen Gedichten solche Qualen der Einsamkeit beschrieben, wie selten spricht er von den „sessions of sweet silent thought“, die Shakespeare so geliebt hat. „Meine Freude ist Traurigkeit und meine Ruhe ist Mühsal!“ Diese Erkenntnis trieb den Meister zurück zu den Menschen, aber nicht hinein ins bunte Treiben der lebendigen Gegenwart, sondern in die schweigende Vergangenheit. Schon die Zeitgenossen wussten es, dass Michelangelo in Dante einen Seelenfreund gefunden hatte.

Älteste Zeugnisse für Michelangelos Dante-Studien

Der Umgang mit den bedeutendsten Gelehrten seiner Zeit, den er jahrelang am Hofe der Medici genossen, muss in Michelangelo schon früh den Sinn für literarische Interessen geweckt haben. Als einst einige Florentiner auf den Marmorbänken vor Palazzo Spini über Dante diskutierten, rief Lionardo da Vinci seinen Rivalen herbei, der gerade vorüberging, und bat ihn um die Erklärung eines dunklen Verses aus der göttlichen Komödie[1]). Und als Michelangelo später in Bologna im Palazzo Aldrovandi zu Gast war, liess sich der Hausherr jeden Abend von ihm aus Bocaccio, Petrarca und Dante vorlesen[2]). Dass Buonarroti aus diesen dreien schon früh den einen auserwählte und ihn zum Freunde seiner Einsamkeit erkor, kann niemand überraschen. Nicht nur in der äusseren Lebensführung finden sich Berührungspunkte zwischen beiden Männern; sie zeigen sich auch in Charakter und Naturanlage wahlverwandt. Beide haben dem Schicksal ihre Grösse in bitteren Kämpfen abgerungen; beiden war der tiefe, klare Blick ins Leben eigen und der unnachsichtliche Ernst der Lebensanschauung, der von keiner Täuschung wissen wollte. Beide waren Florentiner und erfuhren den Undank der Vaterstadt, an welcher ihre ganze Seele hing. Beide haben in der Fremde, in freiwilliger und unfreiwilliger Verbannung ihr thatenreiches Dasein beschlossen.

Wenn Michelangelo in Dantes göttlicher Komödie las, so musste er hier je länger desto mehr die Lebens- und Glaubensideale verkörpert finden, denen er selber nachging. Es musste ihm zu Mute sein wie dem Fischer, dem aus dunkler Muschel der milde Glanz einer köstlichen Perle entgegenstrahlt, wie dem Wanderer, dem auf unbekannten Wegen unverhofft ein alter lieber Freund entgegentritt. Und je tiefer Michelangelo eindrang in die Dichtung vom Jenseits, welche er nach dem Zeugnis Giannottis besser kannte und besser verstand als alle seine Zeitgenossen[3]), desto mehr scheint sich seiner ein Gefühl unnennbaren Mitleids mit dem grossen Verbannten bemächtigt zu haben, vermischt mit jener grenzenlosen Dankbarkeit, die grosse Männer stets dem Genius für seine Gaben weihen. Michelangelo hat solchen Empfindungen Dante gegenüber mehr als einmal Ausdruck verliehen. Als die Florentiner Akademie im Oktober 1519 von Leo X. die Überführung der Gebeine Dantes von Ravenna nach Florenz erbat, schrieb auch Buonarroti seinen Namen unter das Dokument mit dem Zusatz: „Ich erbiete mich, dem göttlichen Dichter an einem

Michelangelo erbietet sich, Dante in Florenz ein Denkmal zu meisseln

[1]) C. Frey, Il codice Magliabechiano p. 115.

[2]) Condivi ed Pemsel p. 37 u. 41. Vgl. auch Frati, Le spedizioni militari di Giulio II, p. 80 hinzuzufügen, wo Aldrovandi als Gesandter an Julius II. erwähnt wird. Vgl. über den Palast Aldrovandi die Studie von Corrado Ricci: Nozze Montanari-Brunetti. Bologna 1886.

[3]) „Percioché io non conosco alcuno, che meglio di lui lo intenda et possegga.“ Vgl. De' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e l'purgatorio, Firenze 1859, p. 4.

Ehrenplatz in dieser Stadt ein Grabmal zu errichten, das seiner würdig sei[1]." Ein Grabmal Dantes in Florenz von Michelangelos Hand gemeisselt! Welche Phantasie vermöchte sich die Schönheit und Bedeutung eines solchen Denkmals vorzustellen?

Die beiden Sonette, welche Michelangelo auf Dante verfasste, sind im Jahre 1545 entstanden, wahrscheinlich gleichzeitig mit den Dialogen des Donato Giannotti, in welchen die Autorität Buonarrotis als des grössten Dante-Kenners seiner Zeit angerufen wird, die Frage zu entscheiden, wie lange der Dichter gebraucht hat, um die Hölle zu besuchen und vom Mittelpunkt der Erde wieder an die Oberfläche der anderen Hemisphäre emporzusteigen. Die hier aufgeworfene Frage kann unsere Teilnahme nur in geringem Masse erregen[2]; merkwürdig aber ist der Umstand, dass Michelangelo redend eingeführt wird wie in den Gesprächen von San Silvestro, und dass er thatsächlich als derjenige geschildert wird, welcher das Problem endgültig löst. Und ebenso ernst wie Francisco de Hollanda wird sich auch Donato Giannotti bemüht haben, uns die Gedanken und Aussprüche Buonarrotis zu übermitteln[3].

Der Dialog des Donato Giannotti

In dem ersten dieser Dialoge entrollt sich uns eins jener schwermütigen Stimmungsbilder, wie sie dem Biographen so oft im Leben Michelangelos begegnen. Wir sehen den Meister an einem klaren Herbstmorgen mit seinen Freunden vom Kapitol herabkommen und über das Forum Romanum am Kolosseum vorbei seine Schritte nach den einsamen Vignen lenken, die sich damals weit um San Giovanni in Laterano ausdehnten. Man diskutiert über die Dauer von Dantes Aufenthalt im Inferno und dem Drängen seiner Begleiter nachgebend, bricht Michelangelo widerwillig sein gewohntes Schweigen und legt seine Meinung dar. Und indem sich so seine Phantasie an den Bildern der göttlichen Komödie erwärmt und sein Geist vom Geiste des Dichters erfüllt wird, bemerkt er nicht, wie sich die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer von Dante ab auf seine Person lenkt, und wie sie seine Rede nur noch unterbrechen, um dem Strom seiner Gedanken neue Quellen zuzuführen. So bedeutet dieser Dialog Giannottis nicht nur eine Verherrlichung Dantes, sondern auch eine Huldigung für Michelangelo selbst, welcher endlich dem Gespräch dieser Morgen-

[1]) Vita di Michelagnolo ed. Gori, Firenze 1746, p. 114: Io Michelagnolo schultore il medesimo a vostra Santità supplicho, offerendomi al divin poeta fare la sepultura sua chondecente, e in loco onorevole in questa cicta. Wir sehen aus den Unterschriften dieser Supplik zugleich, in welcher Gesellschaft er sich damals bewegte. Den literarisch gebildeten Adel von Florenz, die bedeutendsten Namen der Stadt finden wir da vereinigt, alle lateinisch gefasst (statt Palla Rucellai lesen wir Pallas Oricellarius), nur Michelangelo schreibt dazwischen: io Michelagniolo schultore. Vgl. Grimm II, 438.

[2]) Am eingehendsten hat M. Carriere in einem Aufsatz „Michel Angelo und Dante" (Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft II [1869] p. 543) den Dialog Giannottis und die darin aufgeworfenen Probleme behandelt. Neuerdings ist er auch von Thode I, 121 ausgiebig benutzt worden. Über Giannotti selbst vgl. H. Pemsel a. a. O. p. 183 Anm. 10.

[3]) Dass Giannotti thatsächlich den Anspruch erheben konnte, eigene Worte Michelangelos wiederzugeben, geht aus dem Schluss des zweiten Dialogs hervor, wo Messer Donato selber sagt: Hor sù hauete uoi finito questa predica? Per certo ella è stata bella, et merita d'essere scritta à lettere d'oro. Et io senza dubio non lascierò di metterla in un'libretto, che io voglio fare di questo ragionamento, che noi habbiamo questo giorno hauuto insieme.

stunden die höchste Weihe giebt, indem er zum Schluss eins seiner Madrigale recitiert und mit einem Kommentar begleitet.

Ein Sonett Michelangelos

„Das Sonett ist von mir, aber Eure Auslegung ist vom Himmel und in der That der höchsten Bewunderung wert", hat Michelangelo dem Benedetto Varchi auf den berühmten Kommentar zu einem seiner Gedichte geantwortet[1]). Dasselbe lässt sich hier von des Meisters eigener Auslegung seines Madrigales sagen, in welchem er den Gedanken an den Tod als sicherstes Mittel zur Bekämpfung der Leidenschaften empfiehlt[2]). Nirgends im ganzen Dialog meinen wir so sehr ihn selber reden zu hören wie hier, und angesichts der versunkenen Herrlichkeit der antiken Welt gewinnt des Meisters ernste Mahnung, den Tod beständig vor Augen zu haben, noch einen besonders tiefen Sinn. „Denn dieser Gedanke ist es allein," so wendet er sich in ernster Mahnung an seine Zuhörer, „der uns zur Selbsterkenntnis führt, der uns die innere Sammlung erhält, und der uns davor behütet, uns zu verlieren, sei es nun an Verwandte oder Freunde oder grosse Herren, oder an den Ehrgeiz, die Habsucht und andere Laster und Sünden, welche den Menschen sich selber entfremden und ihn so beständig in Spannung erhalten, dass er keinen Moment der Sammlung mehr finden kann. Das aber ist der wunderbare Lohn dieses Gedankens an den Tod, dass er, der doch seiner Natur nach alle Dinge zerstört, die erhält und stärkt, welche ihn stets vor Augen haben und sie vor allen menschlichen Leidenschaften schützt[3])."

Noch in den Nachmittagsstunden desselben Tages wird die Dante-Diskussion auf der Via Flaminia zwischen Porta del Popolo und Ponte Molle fortgesetzt, und wiederum ist es Michelangelo, der als Schiedsrichter waltet, seine Auffassungen darlegt und mit gewichtigen Gründen bekräftigt. Nachdem das Hauptthema erschöpft ist, wirft Messer Donato seinem Freunde noch zuletzt den Fehdehandschuh hin, indem er kühn erklärt, dass Dante sich eines schweren Irrtums schuldig gemacht habe, indem er Brutus und Cassius in die Hölle versetzte. „Allerdings weiss ich nicht, wie ich mich jetzt mit Michelangelo abfinden werde," meint er scherzend, „denn er liebt Dante so sehr, dass er der Überzeugung ist, alles, was er geschrieben, habe ihm die Wahrheit selber in die Feder diktiert[4])."

„Ich glaube in der That, diesen Dichter sehr sorgfältig gelesen zu haben", lautet Buonarrotis Antwort, „und ich muss bekennen, in seinem ganzen Werke nichts gefunden zu haben, das nicht wohl überlegt und mit guten Gründen gesagt worden wäre."

Damit hat der Meister den Handschuh aufgenommen, und der Kampf, ob Cäsars Mörder die Strafen der Hölle verdienen oder nicht, wird nun von beiden Seiten nicht ohne Erregung geführt. Er bekam überdies durch die Zeitumstände ein aktuelles Interesse, denn noch waren nicht zehn Jahre verflossen, seit Alessandro de' Medici in Florenz dem Dolch seines Vetters Lorenzino zum Opfer gefallen war. Dazu kam, dass die Freunde Michelangelos Florentiner

[1]) Brief an Messer Luca Martini. Abgedruckt in den Opere di Benedetto Varchi (Trieste 1859) II p. 647 und bei Milanesi, Lettere 524, CDLXIII.

[2]) Non pur la morte, ma'l pensier di quella. Vgl. Giannotti p. 34 und Frey, Dichtungen p. 134.

[3]) Giannotti a. a. O. p. 33.

[4]) Giannotti a. a. O. p. 53. Vgl. Thode, Michelangelo I p. 121 ff., wo dieser Teil des Dialogs übersetzt und erläutert worden ist.

Verbannte waren, die, wie er selbst, in Rom eine Zufluchtsstätte gefunden hatten, und mit ihm um den Verlust der Freiheit ihrer Vaterstadt trauerten[1]). Und diese Schwermut eines Verbannten, der die ferne, verlorene Heimat über alles liebt, umdüstert auch die Strophen, die Buonarroti gerade damals zum Preise Dantes gedichtet hatte[2]), und welche er den Freunden am Schluss des denkwürdigen Tages vortrug:

Michelangelos Sonette auf Dante

Er kam und zog in finstern Höllenschlünden,
Den rächenden und sühnenden, die Fährte,
Und stieg zu Gott, ein Sterblicher, und kehrte
Zurück, uns lautre Wahrheit zu verkünden.

Ein heller Stern in dieser Welt voll Sünden,
Der auch mein Land so unverdient verklärte;
Was böte je die Erde, das ihn ehrte,
Herr, nur bei dir war Lohn für ihn zu finden.

Von Dante red' ich, der so schlecht verstanden
In seinem Thun vom undankbaren Volk,
Bei dem Gerechte niemals Beistand fanden.

O wär' ich er: sollt' ich, was er erleben,
Für sein Exil, vereint mit seiner Kraft,
Wollt ich das höchste Glück der Erde geben.[3])

Dieselbe schrankenlose Bewunderung für die tragische Grösse des Dichters und derselbe bittere Schmerz über sein herbes Geschick finden noch in einem anderen nicht minder sprachgewaltigen Sonett beredten Ausdruck, das zwar in den Dialogen Giannottis nicht erwähnt wird, aber nach Form und Inhalt dem ersten Sonett so nahe steht, dass es wohl sicher gleichzeitig entstanden ist:[4]) „Der Himmel schloss ihm seine Tore auf," klagt hier Michelangelo über den Genius Dantes, „aber seine Vaterstadt schloss sie vor ihm zu."

Unwürdige Stadt! Du solltest Zeuge werden,
Dass Grosses stets zu grossem Weh erkoren.
Verbannt war kein so Edler je auf Erden,
Und kein so Grosser je vor ihm geboren![5])

[1]) Thode, Michelangelo I p. 118 u. 119.
[2]) Frey, Dichtungen p. 144 und p. 423 ff. giebt den Text des Sonettes und seine Varianten. Er hat überdies die Entstehungszeit dieses und des zweiten Sonetts, das Michelangelo an Dante richtete, auf das Jahr 1545 bestimmt und die Stimmung klargelegt, aus welcher heraus die Dante-Dichtungen Michelangelos entstanden sind.
[3]) Citiert nach den Übersetzungen von Hermann Harrys (Carriere, Michel Angelo und Dante a. a. O. p. 222) und Hermann Grimm (Michelangelo II p. 73).
[4]) Frey, Dichtungen p. 156 und 432.
[5]) Frei nach der Übersetzung von Harrys. Vgl. Carriere a. a. O. p. 223.

So hat von allen Geistesmächtigen der Vergangenheit der Dichter von den Welten des Jenseits am nachhaltigsten auf Michelangelos Gemüt und Phantasie gewirkt. Ja, die herbe persönliche Grösse und das erhabene Lebenswerk Dantes sind für Buonarrotis Lebensführung und Charakterentwicklung noch vorbildlich geblieben, als er die Träume der Jugend und manches Ideal gereifterer Jahre längst begraben hatte. Wär ich wie er! Der Wunsch bezeichnet schon das Streben, und dieses Streben ist nicht erfolglos gewesen. Die Zeit war nicht mehr fern — und Michelangelo sollte sie noch selbst erleben —, dass die Florentiner ihrem gewaltigsten Dichter ihren grössten Künstler ebenbürtig an die Seite stellten.

Widmung Giambullaris an Michelangelo

Im Jahre 1556 gab Pierfrancesco Giambullari ein nachgelassenes Werk seines Freundes Carlo Lenzoni heraus, das sich in apologetischer Weise mit dem Sprachgebrauch Dantes befasst und Michelangelo gewidmet ist.[1] „Da dieses ganze Werk von der Grösse des einzigen und wahren Dichters handelt“, so heisst es in der Widmung, „so schien es angebracht, es Euch zu weihen, der Ihr auch einzig in allen Dingen und unfehlbar in Eurem Urteil seid. Dazu kam — um nicht von der besonderen und grenzenlosen Liebe zu reden, die ihr immer für diesen Dichter gehegt habt, den ihr besser kennt und versteht als irgend jemand anders — dazu kam, sage ich, eine stille Beobachtung gewisser Ähnlichkeiten, die zwischen Euch und Dante klar zu Tage liegen und gewiss der Beachtung wert sind.“ Hier also wird Michelangelo nicht allein als der erste Dante-Kenner seiner Zeit gepriesen, sondern auch mit seinem Abgott selbst verglichen. Hier ist dann weiter zum erstenmal von den mannigfachen Berührungspunkten die Rede, die sich in den Schicksalen und Erfolgen der beiden vornehm geborenen Florentiner zwanglos nachweisen lassen. Ja, derselbe Lorbeer, der Dante als Dichter gebührt, wird Michelangelo als Künstler zuerkannt, denn beide haben nach der Meinung Giambullaris in Kunst und Dichtung ihre unmittelbaren Vorgänger weit übertroffen und den Ruhm der grossen Meister der Antike erreicht. So sah sich Michelangelo noch im spätesten Alter dem Manne gleichgestellt, dessen Wert und Tugend ihm einst über alle Begriffe gross erschienen war. So hatte ihm das Schicksal beschieden, was es Dante versagt, sich schon von Zeitgenossen in dem, was er erstrebt und erreicht, verstanden und gewürdigt zu sehen.

Bei solcher allgemeinen, man möchte sagen das Volksbewusstsein durchdringenden Erkenntnis, dass Michelangelo und Dante wahlverwandte Geister seien, und dass der Künstler in dem Dichter sein höchstes Lebensideal verehrte, muss es auffallen, dass in den gleichzeitigen Quellen von dem Einfluss Dantes auf die Kunst Buonarrotis so selten die Rede ist. Von Giambullari wird diese Seite des Verhältnisses beider Männer zu einander ebensowenig berührt wie von Giannotti; ja selbst Vasari und Condivi gehen an dem fruchtbaren Thema achtlos vorüber und begnügen sich mit zufälligen Bemerkungen bei der Beschreibung der Frauenfiguren am Julius-Denkmal und der Gruppe mit Charon und Minos im Jüngsten Gericht. Und doch hatte schon Benedetto Varchi längst

[1]) Carlo Lenzoni, In difesa della lingua fiorentina et di Dante con le regole da far bella e numerosa la prosa. In Fiorenza MDLVI.

darauf hingewiesen, wie viel Michelangelo auch in seiner Kunst dem Dichter der göttlichen Komödie verdankt. Ihm gebührt das Verdienst, zuerst in den Werken des Meisters nach dem Einfluss Dantes geforscht zu haben.

Varchi über Dante und Michelangelo

In einer Vorlesung, welche der berühmte Verfasser der Geschichte von Florenz im Frühjahr 1546 in der Akademie seiner Vaterstadt hielt, behandelte er mit grosser Breite und vielen gelehrten Spitzfindigkeiten die ziemlich müssige Frage, ob die Skulptur oder die Malerei die vornehmere von beiden Künsten sei[1]. Am Schluss seiner Auseinandersetzungen streifte er, wenn auch nur flüchtig, ein sehr viel fruchtbareres Problem, indem er von dem Einfluss der Dichtung auf die Malerei zu sprechen begann[2]. Er versuchte nachzuweisen, dass auch Zeuxis und Apelles von Homer gelernt, und dass die berühmte Bronzegruppe der Wölfin auf dem Kapitol nach der Beschreibung der Dichter gefertigt worden sei; und er schloss endlich mit der völlig neuen Behauptung, dass auch Michelangelo dem Dichter der göttlichen Komödie den grössten Einfluss auf seine Werke gestattet habe, indem er ihnen jene Majestät und Grösse gab, welche den Vorstellungen Dantes eigen sei. Ja, er glaubte an noch viel engere Zusammenhänge zwischen Dichter und Künstler und führte eine Reihe von Beispielen an, in denen Michelangelo direkt in Marmor oder Farben Gedanken Alighieris zum Ausdruck zu bringen versucht habe. „Wer wollte denn daran zweifeln," rief er aus, „dass ihm Dantes Werk, welches er vollständig auswendig weiss, immer vor Augen geschwebt hat, als er das Jüngste Gericht in der Kapelle in Rom malte? Und um nicht bei Allgemeinheiten stehen zu bleiben — wem kämen denn bei Darstellungen wie Charon und Minos nicht sofort die Verse des Inferno in den Sinn?"

Dantes Einfluss auf die Kunst Michelangelos

Hier also ist schon jahrelang vor dem Erscheinen der ersten Lebensbeschreibungen Buonarrotis die Behauptung laut geworden, dass der Genius Dantes den Schöpfer des Jüngsten Gerichtes beseelt habe; aber keiner der Biographen Michelangelos ist von Varchis Erkenntnis erleuchtet worden. Ja, Vasari und Condivi schränkten den Einfluss Dantes auf das Kolossalgemälde im Vatikan ohne weiteres auf die von dem Florentiner Historiker namentlich aufgeführte Gruppe ein und dachten nicht daran, die angesponnenen Fäden weiter zu verfolgen. So haben sie völlig übersehen, dass Varchi auch auf die Pietà von St. Peter ein berühmtes Dictum der göttlichen Komödie angewandt hat, dass er sogar die Skulpturen der Medici-Kapelle auf Eingebungen Dantes zurückführte.

Es ist allerdings keineswegs beweisend für die Inspiration Michelangelos durch Dante, wenn Varchi beim Anblick der Pietà in St. Peter die berühmte Strophe aus dem Inferno in den Sinn kam: „Die Toten scheinen tot, die Lebenden lebendig." Glaubte doch Vasari später nicht mit Unrecht den gleichen Vers auf die Auferstehungsgruppe im Jüngsten Gericht anwenden zu können. Dagegen war allerdings Alighieris schönes Gleichnis von dem Kinde, das sich

[1] Diese Vorlesung wurde zusammen mit einer anderen, in welcher Varchi ein Sonett Michelangelos erläutert, im Jahre 1549 in Florenz gedruckt: „Due lezzioni di M. Benedetto Varchi Fiorenza MDXLIX p. 116. Vgl. Opere II p. 646.

[2] Florentiner Ausgabe von 1549, p. 115—117. Ausgabe von Triest 1859, II p. 646.

satt getrunken an der Mutter Brust und nun die Arme dankerfüllt zu ihr emporstreckt, wohl geeignet, eines Künstlers Phantasie zu befruchten, und es mag auch Michelangelo vorgeschwebt haben, als er das erhabene Madonnenbild der Medici-Kapelle schuf.

Ebenso finden wir auch bei Dante im ersten Gesang des Paradieses die plastische Gegenüberstellung von Morgen und Abend, wie sie Michelangelo an den Medicäergräbern dargestellt hat[1]), und Varchi spricht mit Entzücken von dem genialen Gedanken Michelangelos, diese dichterischen Vorstellungen Dantes in Marmor umzubilden: „Wer könnte jemals," so ruft er aus, „Ingenium und Urteilskraft dieses Mannes genügend bewundern, der, als er die Denkmäler der Herzöge von Nemours und Lorenzo de Medici auszuführen hatte, in vier Marmorstatuen seinen erhabenen Eingebungen den gleichen Ausdruck verlieh, wie es Dante in seinen Versen getan? Denn um zu bezeichnen — so wenigstens verstehe ich ihn — dass als Denkmal eines Jeden nicht eine Halbkugel genüge, sondern nur die ganze Welt, brachte er an dem einen Tag und Nacht, an dem andern aber Morgen und Abend an. So sollten diese Allegorien beide Herzöge gleichsam bedecken und in ihre Mitte nehmen, wie die Jahreszeiten es in Wirklichkeit bei der Erde tun."

Hätte Varchi Gelegenheit gehabt, auch in Rom die Spuren Dantes in den Werken Michelangelos zu verfolgen, wie er es in Florenz gethan, er würde noch manches Zeugnis für die Wahrheit seiner Behauptung gefunden haben. Die Kreuzigung Hamans an der Decke der Sixtinischen Kapelle beweist, wie früh schon Michelangelo aus der unversiegbaren Quelle Dantescher Phantasie geschöpft hat[2]), und das gleiche erhärten die Allegorien des thätigen und beschaulichen Lebens am Julius-Denkmal in S. Pietro in Vincoli. Denn obwohl die Statuen von Lea und Rahel, welche, wie schon Condivi erkannte[3]), dem Traumgesicht Dantes im siebenundzwanzigsten Gesang des Purgatorio entstammten, erst im Frühjahr 1545 fertig wurden, begegnen sie uns doch schon im ersten Entwurf vom Jahre 1505, auf der Plattform neben dem Moses als sitzende Figuren[4]). Von den unzähligen Allegorien, welche das Rovere-Denkmal schmücken sollten, sind nur diese beiden ausgeführt worden. Alle die stolzen Gleichnisse von Kampf und Sieg und unsterblichem Ruhm gab Michelangelo preis für diese Traumgestalten seines Dichters. Es muss ihn beglückt haben, dem Genius Dantes im späten Greisenalter die Huldigung darzubringen, die er für ihn schon im frischesten Mannesalter erdacht. In weniger als einem Jahre waren beide Statuen vollendet[5]).

Wenn Michelangelo am Abend seines langen Lebens über den dämmernden Friedhof der Erinnerung wandelte, dann hat sich auch ihm, dem vergötterten Meister, die Seele mit Schmerz und Bitterkeit gefüllt. Wie viele Klagen über

[1]) Ausser der von Varchi angeführten Stelle im Paradies I v. 43 findet sich die prägnante Gegenüberstellung der Tageszeiten auch sonst noch bei Dante z. B. im Inferno XXXIV v. 118:

Qui è da man, quando di là è sera.

[2]) Duppa a. a. O. p. 167.

[3]) Ed. Pemsel p. 143 Anm. 2. Vgl. Purgatorium XXVII v. 97.

[4]) Justi, Michelangelo p. 336.

[5]) Vasari VII p. 207: Le quali statue condusse di sua mano Michelagnolo in meno di un anno.

unverstandene Liebe, über verlorene Zeit und unerreichte Ideale begegnen uns in den Gedichten seines Alters:

> O weh mir, weh! Nur die vergang'nen Tage
> Ruf' ich mir immer wieder neu zurück
> Und finde keinen Tag, der mir gehörte!

Nicht die unwandelbare Gunst einer langen Reihe von Päpsten, nicht der unverwelkliche Lorbeer auf seiner Stirn, nicht die glänzende Summe seines gewaltigen Lebenswerkes konnten aus der Seele des Meisters die Erinnerung an die trüben Erfahrungen verdrängen, die er an sich selbst und anderen gemacht. „Tausend Freuden machen mich nicht eine Qual vergessen", rief er einmal aus, als ihm ein Freund, dem er viel verdankte, eine Kränkung zugefügt hatte.[1] „Seine Natur glich jenem gefährlichen Boden Sardiniens, dessen intensive Bitterkeit, wie man behauptet, noch selbst in dem Honig der Insel wiederschmeckt", hat man von Dante gesagt[2] und dasselbe gilt von Michelangelo. Aber so seltsam verzweigt auch die Wege gewesen, die das Schicksal diesen Mann geführt, so tief die Erkenntnis seiner eigenen Irrungen in ihm wurzelte — es giebt doch Ideale, die er nie verleugnet hat. Dante und die Bibel — die frühgeliebten, niegetrübten — haben ihn durchs Leben hindurch geleitet. Vittoria Colonna, die einzige Vertraute, welcher der Meister sein Herz in religiösen Zweifeln auszuschütten pflegte, und Tommaso Cavalieri, der Freund, mit welchem er die Begeisterung für die Antike teilte, müssen auch für seinen Dante-Kultus tieferes Verständnis besessen haben als andere Menschen. Sie mussten sich sagen, dass kein sterblich Geborener der grenzenlosen Hingabe Michelangelos würdiger sei, als der Dichter des Jenseits. Sie mussten noch viel tiefer als Männer wie Giambullari in die Erkenntnis eindringen, wie seelenverwandt die beiden Florentiner waren, deren einsame Grösse derselbe Mantel düsterer Schwermut verhüllte, wie sich der funkelnde Edelstein in der Nacht

[1]) „Mille piacer non uaglion un tormento." In dem Gedicht an Luigi del Riccio bei Frey, Dichtungen p. 78, LXXIV.

[2]) F. X. Kraus, Dante p. 776. Kraus (p. 618) unterzog auch zuerst die seit Bottari immer wiederholte Angabe, dass Michelangelo eine Landino-Ausgabe Dantes mit Zeichnungen versehen, diese aber einem Schiffbruch zum Opfer gefallen sei, einer kritischen Prüfung. Thatsächlich wusste keiner von den Zeitgenossen etwas von diesen Zeichnungen, die Varchi doch sicherlich erwähnt haben müsste, wenn sie bekannt gewesen wären, von Vasari und Condivi gar nicht zu reden. Dagegen hat man später auf Michelangelo zahllose Zeichnungen zurückgeführt, die Schülerwerk oder Kopien waren. Man thut also gut, die Skepsis von Kraus nicht unbeachtet zu lassen. Seltsamerweise soll das gleiche Geschick noch einem anderen Dante-Kodex Michelangelos zugestossen sein. Es heisst bei F. Feuillet de Conches, Causéries d'un curieux (Variétés d'histoire et d'art tirées d'un cabinet d'autographes et de dessins) II, Paris, Plon 1862, p. 408 n. 1. „Une belle galerie est celle de l'ancien ministre des Affaires étrangères de Danemark, le comte de Moltke à Copenhague. C'est dans cette galerie que se trouve le tableau original du Testament d'Eudamidas du Poussin, qui fut recueilli sur les côtes de Suède où était allé se briser le bâtiment qui le portait de Londres en Russie, avec un buste authentique de Platon et un Dante chargé de compositions originales de Michelange. Le buste et le Dante n'ont pu être sauvés." Ich verdanke diese Notiz Herrn Dr. H. Pogatscher, der sie von dem bekannten Autographensammler in Rom, Herrn Fischer von Röslerstamm, erhielt.

der Erde verbirgt. Es fehlt uns in der That nicht ganz an Beweisen, dass auch im Freundeskreise der Marchesa Dantes Name und Dichtung hochgefeiert worden ist. Den Entwurf für das Gemälde der Verkündigung, welches Cavalieri in die Lateranskirche stiftete, scheint Michelangelo nach dem berühmten Verkündigungsrelief gemacht zu haben, welches Dante im zehnten Gesang des Purgatorium beschreibt[1]). Den Vers aus dem neunundzwanzigsten Gesang des Paradieses:

„Nicht denkt man, wie viel teures Blut geflossen“,

schrieb der Meister auf das Kreuz der Pietà, welche er seiner Freundin zum Geschenk machte[2]). Vittoria Colonna und Tommaso Cavalieri sind auch noch Zeugen der letzten grossen Huldigung gewesen, die Michelangelo dem Genius Dantes in dem gewaltigen Freskogemälde der Sixtina dargebracht hat. Sie haben sicherlich gewusst, was Varchi allein von den Zeitgenossen ausgesprochen hat, dass Buonarroti die Dichtung Dantes stets vor Augen hatte, als er das Jüngste Gericht für Paul III. malte. Und in diesem Sinne hat das Bekenntnis des Meisters eine besondere Bedeutung für sie gehabt, wenn er sagte: „Es ist des Künstlers Eigenart, sich selbst zu malen und seines Herzens Neigung in jedem Werk von sich zu offenbaren.“ [3]) So musste dies Gemälde auf sie wirken wie das enthüllte Geheimnis der Seelengeschichte ihres Freundes.

[1]) Diese Beobachtung wurde zuerst von Duppa gemacht, a. a. O. p. 322.

[2]) Condivi ed. Pemsel p. 188. Paradiso XXIX, 21:
Non vi si pensa quanto sangue costa.
Vgl. Carriere, Michel Angelo und Dante a. a. O. p. 212.

[3]) Perchè è natura altrui pinger sè stesso
Ed in ogni opra palesar l'affetto.
Vgl. Barzellotti, Dell'animo di Michelangelo Buonarroti, Firenze 1869, p. 3 ff.



COLONNA-WAPPEN VOM GRABMAL MARTINS V.
IN S. GIOVANNI IN LATERANO ZU ROM



ALTITALIENISCHE BUCHILLUSTRATION

KAPITEL VII • DANTES EINFLUSS AUF DAS JÜNGSTE GERICHT

Der Racheruf der Seligen

Ehe Dante mit Beatrice in die Sphäre des Fixsternhimmels gelangt, in welcher Tausende von seligen Geistern um die Sonne Christi kreisen, vernimmt er auf einmal einen das ganze All durchdringenden, donnergleichen Ruf. Erschrocken wendet er sich an seine Führerin mit der Frage, was der Schall bedeute und erhält die Antwort, es sei das Geschrei der Gerechten um Rache[1]). So ist es Dante gewesen, welcher seinerseits die Tradition des Mittelalters fortsetzend, Michelangelo mit dem Worte „vendetta" die Grundstimmung für sein Paradies gegeben hat. Dante, dem Epiker, stellte sich dann in Wirklichkeit das Paradies als ein glanzdurchwogtes Meer begnadigter Seelen dar, welche zu Ehren der Dreieinigkeit in vieltausendstimmigem Chor das Gloria singen[2]). Für Michelangelo, den Dramatiker, welcher die Auserwählten noch in der Furcht des zu erwartenden Urteilsspruches zu schildern hatte, war ein solches Gleichnis nicht verwendbar. Nur indem er den Auserwählten den Danteschen Ruf nach Rache auf die Lippen legte, konnte er sie gleichsam als Mitrichter und Teilhaber der göttlichen Gerechtigkeit darstellen.

Das Gleichnis der weissen Rose

Aber nicht nur das Zauberwort stammt von Dante, welches die Heiligen und Märtyrer Michelangelos mit düsterer Leidenschaft beseelt hat; auch die rein äusserliche Vorstellung für seine Komposition fand der Meister in der göttlichen Komödie. Denn wie im einunddreissigsten Gesang des Paradieses die heilige Kriegsschar Christi unter dem Bilde einer weissen Rose geschildert wird[3]), so hat auch Buonarroti in bewusster Abkehr von allen früheren Weltgerichtsdarstellungen die Erwählten in konzentrischen Kreisen rings um Christus in der Mitte anzuordnen versucht. Bei alledem aber wahrte sich der Künstler sein Recht, mit dem Stoff zu schalten, wie es ihm gefiel; er würde sich nie in ähnlicher Weise wie Orcagna in S. Maria Novella zu einer ein-

[1]) Paradiso XXI v. 140:

E fêro un grido di sì alto suono,
Che non potrebbe qui assimigliarsi;
Nè io lo intesi, sì mi vinse il tuono.

Paradiso XXII v. 13 (Antwort Beatrices):

Nel qual, se inteso avessi i prieghi suoi,
Già ti sarebbe nota la vendetta. (Vgl. Apoc. VI v. 10.)

[2]) Paradiso XXVII v. 1—3.

[3]) Paradiso XXXI v. 1 u. 2:

In forma dunque di candida rosa
Mi si mostrava la milizia santa.

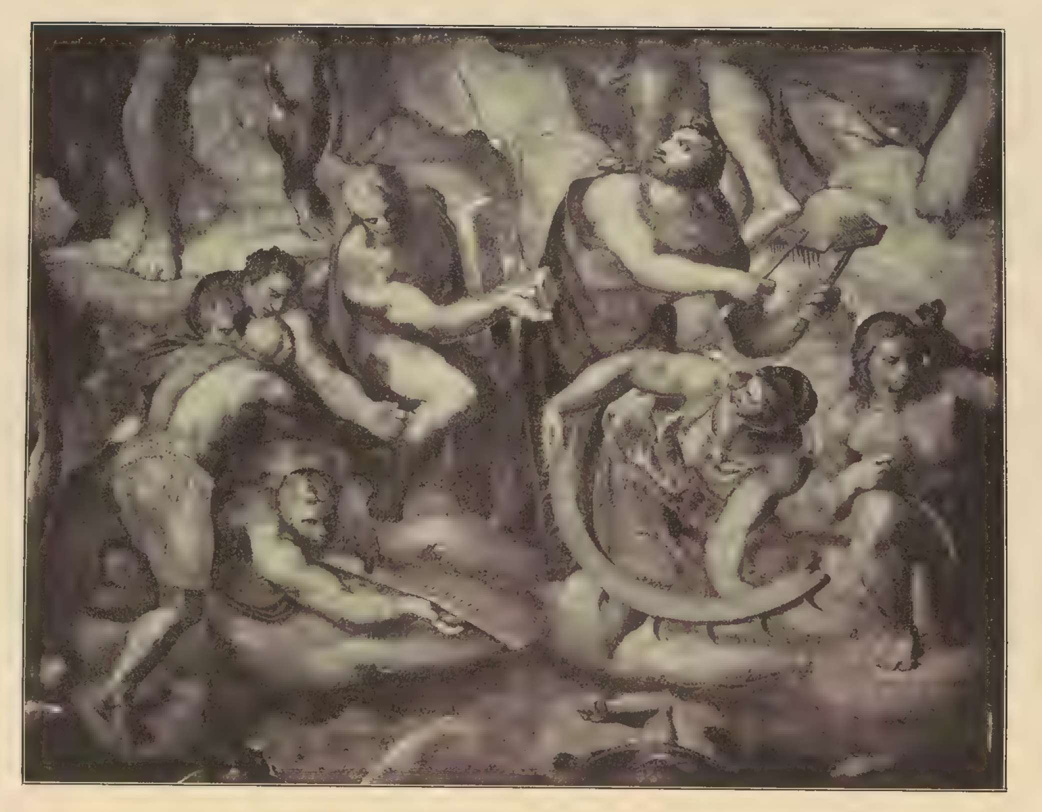


Abb. 257 DIE GRUPPE DER MARTYRER IM JÜNGSTEN GERICHT

fachen Illustration der Phantasiegebilde Dantes hergegeben haben. Im Gegenteil! die souveräne Art, mit welcher er Einflüsse von aussen zu eigentümlichen Bethätigungen seiner selbst umzugestalten wusste, ist für den Genius Michelangelos charakteristisch. Würden denn sonst die Zeitgenossen, welche des grossen Mannes Werke mit Bewunderung umdrängten, nicht tiefer in den Sinn des Jüngsten Gerichtes eingedrungen sein. Würde ihnen das Licht von Dantes Genius nicht heller aus diesem Gemälde entgegengeleuchtet haben, wenn es nicht ganz vom Genius Michelangelos überstrahlt worden wäre[1])?

Man wird also auch nicht erwarten dürfen, bei der Auswahl der wenigen Erwählten, die überhaupt individuelles Gepräge tragen, Michelangelo noch weiter in der Nachfolge Dantes zu begegnen. Die einheitliche Durchführung des Gedankens, dass die Seligen vor dem Throne Christi um Vergeltung flehen, bestimmte ihn, in den dichtgedrängten Völkerscharen vor allem die Märtyrer zu individualisieren, die durch das Emporheben ihrer Marterwerkzeuge den Schrei nach Rache am deutlichsten versinnlichen mussten [Abb. 257]. Von allen Märtyrern, die Michelangelo gemalt, wird nur San Lorenzo von Dante erwähnt, und zwar als Exempel unbeugsamer Willenskraft, welche der Dichter der Flamme vergleicht, die der Wind wohl zerreissen und niederwehen, aber niemals ganz zerstören kann[2]). Vielleicht wurde ihm auch deshalb mit dem hl. Bartolomaeus, dem eine der qualvollsten Martern beschieden war, ein Ehrenplatz zu Christi Füssen angewiesen[3]).

Adam und Petrus Entlehnungen aus Dante

Adam und Petrus wurden auch schon von Vasari als Chorführer der engeren Gefolgschaft Christi erkannt,[4]) ohne dass allerdings dabei der Name Dantes auch nur genannt worden wäre. Und doch tritt hier die Entlehnung aus der göttlichen Komödie besonders prägnant hervor. Es heisst ja von diesen beiden im zweiunddreissigsten Gesang des Paradieses (v. 118 ff.):

[1]) Spätere sind in der Erkenntnis Dantes nicht viel weiter vorgedrungen als Varchi. Am weitesten vielleicht noch Mariette: „Le genie prodigieux de ce grand poète“, schreibt er, „se retrouve pour ainsi dire dans le Jugement dernier de Michel-Ange.“ (Condivi-Ausgabe von 1746, p. 74.) Ähnlich drückte sich auch Castelar (Ricordi d'Italia, übersetzt von Fanfani p. 40) aus: „Nonostante che siano trascorsi tre secoli, il poema di Dante da vita al Giudizio di Michelangelo, come il poema di Omero alle tragedie di Eschilo.“ Trotzdem konnte noch Klaczko in seinen geistreichen Florentiner Plaudereien (Deutsch von W. Lauser p. 55) behaupten, es sei ebensowenig Dantesche Inspiration im Jüngsten Gericht Michel-Angelos, wie evangelische Inspiration in seinen Propheten und Sibyllen! Wolfgang Kallab (Die Deutung von Michelangelos Jüngstem Gericht in der Festschrift für Franz Wickhoff) ist dann in unsern Tagen der erste gewesen, der mit Erfolg versucht hat, den Spuren Dantes im einzelnen im Jüngsten Gerichte nachzugehen. Ich habe meine Studien unabhängig von diesem äusserst wertvollen Beitrag zur Seelengeschichte Michelangelos gemacht, bin aber im wesentlichen zu demselben Resultat gelangt, ja, ich glaube, die Grundgedanken Kallabs werden im folgenden noch eine glänzendere Bestätigung finden, als er sie selber zu geben vermocht hat.

[2]) Paradies IV v. 83. Vgl. Ollivier, Michelange p. 269, der zuerst auf diese Entlehnung hingewiesen hat.

[3]) Ob Michelangelo die Auswahl unter den Märtyrern nach bestimmten Gesichtspunkten getroffen, wird schwer festzustellen sein. Katharina und Sebastian treten wohl jedenfalls auf, weil sie ihr Martyrium auf römischem Boden erlitten und deshalb in Rom als Lokalheilige von der Kunst unendlich oft verherrlicht worden sind.

[4]) VII p. 212: Sonvi infinitissime figure, che gli fanno cerchio, di Profeti, di Apostoli, e particularmente Adamo e Santo Pietro, i quali si stimano che vi sien messi l'uno per l'origine prima delle genti al giudizio, l'altro per essere stato il primo fondamento della cristiana religione.

Das dort zumeist beseligt ist, das Paar,
Das droben sitzt zunächst der Benedeiten,
Stellt dieser Rose beide Wurzeln dar.

Der sich ihr anschliesst dort zur linken Seiten,
Ist Adam, dessen Keckheit sollt' in nie
Erlöschend bittres Weh die Menschheit leiten.

Der heil'gen Kirche alten Vater sieh
Zur Rechten, dem die Schlüssel einst, die hehren
Zu dieser schönen Blume Christ verlieh.[1])

Nicht besonders beseligt allerdings erscheinen Adam und Petrus hier, sondern vielmehr besonders zornig. Aber auch darin hat Dante — wenigstens was Petrus anlangt — auf Michelangelo vorbildlich gewirkt. Nachdem Petrus, Johannes und Jacobus den Dichter in den drei Kardinaltugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung, geprüft haben, ergreift der Apostelfürst noch einmal das Wort zu einer zornigen Strafrede auf die Verweltlichung der Kirche, einer Strafrede, die in ihrer Bitterkeit Dantes eigenen Schmerz wiederspiegelt, die aber auch in der Seele Michelangelos einen kräftigen Widerhall fand.[2]) Und wie hätte der Künstler den Grimm des cholerischen Apostels über den Missbrauch der ihm und seinen Nachfolgern übertragenen Schlüsselgewalt überzeugender zum Ausdruck bringen können als dadurch, dass der ingrimmige Greis bebend vor Zorn und Entrüstung eben diese Schlüssel dem Weltenrichter hinhält, als wären sie auch solch ein Werkzeug der Pein, wie es die Märtyrer vorzeigen?

Als Führer der Seligen des alten Bundes, die an den verheissenen Messias geglaubt haben, wird Adam bei Dante geschildert, während ihm gegenüber Petrus an der Spitze der Erwählten des Neuen Bundes erscheint. Auch Michelangelos Komposition verrät aufs deutlichste das Bestreben, diese Teilung nachzuahmen, soweit er sich überhaupt auf eine Charakteristik im einzelnen einlässt. Ja, wir können ihm auch da noch auf den Spuren Dantes begegnen, wo sich neutestamentliche Gestalten zwischen die Vorfahren des Messias einschieben.

Die Hebräerfrauen

Eva, die all das Unheil angerichtet, sucht erschreckt und neugierig zugleich über des Gatten herkulische Schultern hinweg das zornige Antlitz Christi zu sehen. Sie hätte nicht treffender charakterisiert werden können. Die Frauen, welche sich hinter ihr in weitem Umkreise scharen, können nur die Hebräerfrauen sein, unter denen Dante Sara, Rebekka, Judith und Ruth mit Namen nennt. Ja, man darf in der stehenden Frau von mächtigen Körperformen, die schützend ihre Hand über ein Mädchen ausgestreckt hat, das sich wie eine verfolgte Taube in ihren Schoss flüchtete, vielleicht die Mutter der Maria erkennen.[3]) [Abb. 258]. Blickt sie doch, ohne sich zu ihrem Schützling herab-

[1]) Übersetzung von K. Bartsch. Leipzig 1877.

[2]) Paradies XXVII v. 19 ff. und weiter v. 40 ff. Vgl. Kallab (Sonderabdruck) p. 13.

[3]) Man könnte noch andere Namen nennen, zum Beispiel den Alten neben der gesenkten Linken Adams, Moses, weil er im Paradies XXXII v. 130 neben Adam erscheint. Aber das Beispiel



Abb 258 DIE HEILIGE ANNA (?)

zubeugen, in ruhig-freudiger Gewissheit ihres Seelenheils unverwandt auf die Mittelgruppe, und heisst es doch von ihr bei Dante:

Chapons, der in der kritiklosesten Weise die Namen über die Gestalten Michelangelos ausstreut (vgl. die Orientierungstafel in seiner Studie, Le Jugement dernier), mahnt zur Vorsicht und Beschränkung. Wie Kallab, mit dem ich sonst in der Erklärung der Hebräerfrauen übereinstimme,

Dem Petrus gegenüber siehst du Anna
Die Tochter anschauend und so selig drüber
Dass sie kein Auge wendet beim Hosianna[1]).

Das Bildnis der Beatrice Tafel LXVII

Ausser Anna hat aber noch eine andere Frau des Neuen Bundes in Dantes Dichtung ihren Platz unter den vorchristlichen Frauen erhalten. Es ist Beatrice, die neben Rahel unweit Evas den Thron behauptet, welchen Tugend und Reinheit ihr erworben haben[2]). Welche symbolische Bedeutung man auch mit der Jugendgeliebten Dantes verbinden mag — sie ist jedenfalls die grossartigste und am schärfsten umrissene Gestalt in der ganzen Dichtung vom Jenseits. Als Quelle der Erleuchtung, als Sonne seiner Augen, als Führerin und Spenderin aller guten Gaben preist sie der Dichter, dem ein Lächeln ihrer Lippen, ein Blick ihrer strahlenden Augen schon Paradieseswonnen bedeuten[3]). Ja, sogar die Farben ihrer Gewänder, das rote Kleid, den grünen Mantel und den weissen Schleier schildert er so treulich[4]), dass Raffael in der Stanza della Segnatura die Allegorie der Theologie als Dantes Beatrice gemalt hat.

Wenn Michelangelo überhaupt Gestalten seines Weltgerichts, der Eingebung Dantes folgend, individualisieren wollte, so konnte er unmöglich an Beatrice vorübergehen. Wir fragen nur deswegen zuerst nach Adam und Petrus, weil schon Vasari diese Namen genannt, aber wir würden zuerst „die holde, hilfreiche Führerin" suchen[5]), wenn wir nur im allgemeinen wüssten, dass Michelangelo die vornehmsten Typen seines Paradieses aus Dantes Phantasie geschöpft und mit Dantes Geist beseelt hat. Hat sich nicht Botticelli in den zweiunddreissig Blättern, die uns vom Paradies seiner Dante-Illustration erhalten sind, auf die Verherrlichung Beatrices beschränkt?[6]) Jeden Liebreiz der Erscheinung hat er über sie in den zarten Federzeichnungen ausgegossen; in allen ihren Eigenschaften sucht er sie uns zu offenbaren: als die strafende Lehrmeisterin, als die tröstende Führerin, als die verzeihende und beglückende Geliebte seiner Jugend. Wie hätte denn auch im Paradies Michelangelos, das ganz mit dem Genius Dantes erfüllt ist, Beatrice nicht ihren Platz finden sollen?

In der Mitte über Adam und Andreas erscheint eine Frau von edler,

die Behauptung begründen will, dass Johannes der Täufer hier mit dem Kreuz des Andreas auftritt, vermag ich nicht zu sagen (a. a. O. p. 11). Auch seine Erklärung der „Niobegruppe" als Beatrice und Rahel glaube ich im folgenden widerlegt zu haben.

[1]) Paradies XXXII v. 133—135.

[2]) XXXI v. 69: Nel trono che i suoi merti le sortîro.
XXXII v. 8: Siede Rachel di sotto da costei
Con Beatrice, si come tu vedi.

[3]) „Quella che imparadisa la mia mente" sagt Dante von ihr. Par. XXVIII v. 3. Vgl. über Beatrice vor allem F. X. Kraus, Dante p. 457 ff.

[4]) Purgat. XXX v. 31 u. 32.
Sopra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto.
Den Olivenkranz unterdrückte Michelangelo mit künstlerischem Takt.

[5]) „Dolce guida e cara". Par. XXIII v. 34.

[6]) Vgl. die Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes göttlicher Komödie, ed. F. Lippmann, Berlin 1896.



Abb. 259 KÖPFE DER EVA UND DES HEILIGEN BERNHARDT

reifer Schönheit in einen grünen Mantel gehüllt, auf den der faltenreiche, weisse Kopfschleier herabfällt. Unbekümmert um den Zorn des Weltenrichters wendet sie sich ernst zur Seite, den Zeigefinger der Linken erhoben, als ob sie irgend eine Weisung erteile. Ihr Auge ist auf einen ehrwürdigen Greis gesenkt, dessen Kopf ganz in der Nähe über der linken Schulter Evas sichtbar wird. Er trägt einen langen weissen Bart und eine dunkle Kappe auf dem kahlen Schädel. [Abb. 259.] Zwischen beiden beugt sich eine andere Frau weit nach vorne über, die den linken Arm auf die Schulter der ersten Frau gelegt hat und mit der gesenkten Rechten nicht etwa auf den Weltenrichter, sondern über Adam hinweg nach unten weist. Diese scheinbar gleichgültige Episode mitten unter den in atemloser Spannung zitternden Völkerscharen hat einen tiefen und schönen Sinn. Niemand anders als Beatrice ist die Frau im weissen Schleier und grünen Gewand, und sie ist dargestellt, wie sie eben dem hl. Bernhard von Clairveaux die Weisung erteilt, dem emporstrebenden Dante durch die höchsten Regionen des Paradieses als Begleiter zu dienen[1]). Rahel aber,

[1]) . . . . . . „A terminar lo tuo disiro
Mosse Beatrice me del loco mio“
mit diesen Worten führt sich der Abt des Ordens der Cisterzienser im 31. Gesang des Paradieses (v. 65 u. 66) bei Dante ein.

die Personifikation der gesammelten Betrachtung göttlicher Geheimnisse, welche im Himmel neben Beatrice thront, erläutert und bekräftigt ihre Befehle, indem sie mit dem Zeigefinger nach unten weist. So hat sich also Michelangelo keineswegs begnügt, die Gestalt Beatrices unter den Seligen anzubringen und etwa durch die Farben ihrer Gewänder einem nachdenklichen Beschauer kenntlich zu machen. Er schuf vielmehr aus dem Gedichte Dantes heraus ein Situationsbild oder — wie Ludovico Dolce sich ausdrücken würde — eine tiefsinnige Allegorie. Und wir werden noch sehen, dass Dantes Porträt im Jüngsten Gericht in demselben Geist erdacht worden ist.

Antike Vorstellungen im Jüngsten Gericht

Wie Dante für das Gelingen seines Werkes Apollo und die Musen anrief und selbst den Gekreuzigten als „höchsten Jupiter" anzusprechen wagte[1]), so drängen sich auch bei der Betrachtung von Michelangelos Paradies immer wieder antike Vorstellungen auf. Die Freundschaft mit Cavalieri hatte ja eben erst die wunderbaren Früchte gezeitigt, die wir noch heute in den Zeichnungen von Phaethon, Ganymed und Tityos bewundern. Und wer vermöchte nicht, sich diesen Christus Michelangelos als einen Gott der Griechen, diese Heiligen und Märtyrer als kampfbereite Scharen des Olymps vorzustellen, welche die Befehle ihres Feldherrn vor der Entscheidungsschlacht erwarten oder schon empfangen haben? Dante sah im Purgatorium als Beispiele gestürzten Hochmutes Lucifers Sturz und den Kampf der Giganten gegen die Götter in Marmor gemeisselt[2]). Mars, Apoll und Pallas standen mit anderen Göttern um den höchsten Gott geschart und blickten, von der Glorie des Sieges umstrahlt, auf die zerschlagen am Boden liegenden Glieder der gestürzten Giganten herab. Solche Vorstellungen müssen sich in der Phantasie des Meisters mit der christlichen Tradition verbunden haben und für seine Formengebung bestimmend geworden sein. Den herrlichen Jüngling mit den wallenden Locken, der das Bündel von Pfeilen über dem Abgrund ausstreckt, könnte man ebensowohl als Phoebus Apollo deuten wie als heiligen Sebastian.

Die sieben Hauptsünden

Den gleichen Geist der Antike atmet auch das heroische Gleichnis von den sieben Hauptsünden[3]). Götter und Giganten — so könnte man sagen — sind hier noch in furchtbarem Ringen miteinander dargestellt. Nirgends mehr als hier zeigt sich Michelangelo im Bann seines grossen Meisters; nirgends mehr als hier zeigt es sich, wie berechtigt Giambullari war, Michelangelo und Dante als gleichwertige und wahlverwandte Geister nebeneinander zu stellen. Mit so unnachsichtlicher Strenge, mit so unerhörter Kühnheit hat niemand in Kunst und Dichtung der Wahrheit zu huldigen gewagt, wie diese beiden Männer. Dante scheute sich nicht, zwei berühmte Päpste, Nikolaus III. und Bonifaz VIII., in die Hölle zu versetzen und das gleiche Verdammungsurteil auch über seinen eigenen Zeitgenossen, Clemens V., auszusprechen[4]). Michelangelo aber hat Nikolaus III. mit dem Kopf nach unten und den Beinen nach oben genau so

[1]) Purgat. VI v. 118: „O sommo Giove, che fosti in terra per noi crucifisso". Vgl. Ludwig Volkmann, Bildliche Darstellungen zu Dantes divina commedia, Leipzig 1892, p. 44.

[2]) Purgat. XII v. 31—33.

[3]) Auch der bekannte „Traum des Jünglings", nach welchem sich Kopien u. a. in Wien und London und eine Michelangioleske Zeichnung in Weimar erhalten haben, dürfte von Dante inspiriert sein.

[4]) Inferno XIX v. 52 u. v. 82.

dargestellt, wie ihm Dante in dem feurigen Schachte des achten Höllenkreises begegnet ist.[1]) Und um jeder Missdeutung vorzubeugen, stattete er ihn mit dem Symbol seines Verbrechens und dem Abzeichen seiner Würde, dem Beutel und den Schlüsseln aus. In älteren Darstellungen des Jüngsten Gerichtes war man gewohnt, die päpstlichen Tiaren über den Heiligenscharen des Paradieses glänzen zu sehen; der einzige Papst auf dem Gemälde Michelangelos erscheint hier nackt, mit gespreizten Beinen als Repräsentant einer der sieben Hauptsünden kopfüber in die Hölle hinabstürzend. Und dieses Bild des Grauens brachte er, um mit Aretin zu reden, über dem vornehmsten Altar Jesu Christi an, in der erhabensten Kapelle der Welt, wo die Kardinäle der Kirche und die ehrwürdigen Prälaten, wo der Vikar Christi selbst das Fleisch und Blut des Herrn in heiliger Betrachtung verehren[2]).

Francesca da Rimini und Paolo Malatesta

Nicht minder erschütternd wie diese erbarmungslose Charakteristik des Geizes wirkt die der Wollust. Aber wie Dante eine lange Reihe von Namen derer aufführt, die ihre Vernunft den Lüsten unterwarfen, so hat auch Michelangelo neben dem Unseligen, den ein Teufel zur Hölle herabzieht, noch ein anderes Gleichnis unerlaubter Liebe dargestellt, das rührendste und schönste wiederum, welches Dante beschrieben hat. Gleich unter den nackten Riesen, welche ihr Seelenheil vergebens gegen die Abwehr der Engel zu behaupten versuchen, stürmt eng verbunden, laut klagend und mit ausgebreiteten Armen ein Liebespaar aus den dunklen Wolken hervor, der Hölle zu:

> Gleich wie ein Taubenpaar die Lüfte teilt
> Wenn's mit weit ausgespreizten steten Schwingen
> Zum süssen Nest herab voll Sehnsucht eilt[3]).

Francesca da Rimini und Paolo Malatesta — wer könnte hier anders dargestellt sein? Aber es ist bezeichnend für Michelangelos düstere, nur in der Darstellung des Gewaltigen und Furchtbaren sich genügende Phantasie, dass diese herzbewegende Gruppe unter den kämpfenden Riesenleibern fast verschwindet, wie ihr Klagegesang im Kampfgeschrei ungehört verhallen muss[4]).

Der Unselige, welcher in der Ecke über dem Wollüstigen kämpft, personifiziert eine andere Hauptsünde — die des Zornes. Er kämpft mit Händen, Kopf und Brust und Beinen, und mit der ganzen Wucht seines Körpers hat er sich einem Engel entgegengeworfen. Dieser aber hat ihn bei den Haaren ergriffen und drückt seinen Kopf herunter, so dass zwischen seinen Beinen das zornverzerrte Antlitz erscheint[5]).

Der schlangenumwundene Verdammte

Nicht minder deutlich offenbart sich endlich die Inspiration Dantes in dem Verdammten, welcher, wie vom Blitz getroffen, von Schlangen und Teufeln

[1]) Inferno XIX v. 22.
[2]) Gaye, Carteggio II p. 333.
[3]) Inferno V v. 82.
[4]) Am eindrucksvollsten wirkt die Gruppe noch heute in Venustis Kopie im Nationalmuseum zu Neapel.
[5]) Ich schliesse mich hier einer Beobachtung Kallabs (a. a. O. p. 4) an, der auch die entsprechenden Verse aus dem Inferno VII, 110—114 abgedruckt hat.

umzingelt und zusammengepresst, in die Tiefe stürzt. Für ein solches Bild bot die Dichtung vom Jenseits mehr als eine Anregung. Da heisst es von Lucifer selbst im zwölften Gesang des Purgatoriums:

Ihn, edler, als was je der Erd' entspross,
Erschaffen, sah ich, welcher mit der Eile
Des Blitzes hier vom Himmel niederschoss[1]).

Da werden die Diebe in der Hölle von Schlangen gemartert, und eine Schlange fällt den Tempelschänder Vanni Fucci da Pistoja an und bohrt sich in seinen Hals:

Kein Epheu kann dem Baum sich so vereinen,
Wie dieses Ungetüm hier wunderbar
Die Glieder ihm umrollte mit den seinen . . .
Nicht Zwei, nicht Einer schien's und ganz entstellt
Sah ich das Bild sich langsam abwärts wenden[2]).

Bücher des Lebens und des Todes

Schon im Dialog des Gilio da Fabriano wurde die Frage nach der Bedeutung der beiden Bücher aufgeworfen, welche zwei Engel zwischen den Posaunenbläsern emporhalten, und die Antwort, dass Michelangelo diesen Gedanken der Apokalypse entlehnt haben müsse, konnte an sich wohl einleuchten[3]). Aber ebenso möglich ist es, dass der Meister auch diesmal seine Inspiration der Divina Commedia verdankt. In jener furchtbaren Strafrede, welche Dante im neunzehnten Gesang des Paradieses auf die christlichen Fürsten hält, lässt er uns alle ihre Schandthaten aus dem geöffneten Buch des Todes ablesen und wirft die Frage auf, was denn die Heiden zu einer solchen Fülle geoffenbarter Greuel sagen würden[4]). Michelangelo hatte längst Dantes Lebens- und Weltanschauung zu seiner eigenen gemacht, er hatte, wenn auch in gedämpfterem Ton, in seinen Gedichten und Briefen ähnlich bittere Klagen über die Mächtigen der Erde erhoben, und dieses kleine Buch der guten Werke und dieser riesige Codex mit den Übelthaten waren für ihn wie für Dante ein vielsagendes Symbol der Verderbnis der Welt. So ist er auch hier wahrscheinlich durch den Vorgang Dantes bestimmt worden, die aufgeschlagenen Bücher der guten und der bösen Werke als ein völlig neues Motiv in seine Darstellung des Weltgerichts einzuführen.

[1]) v. 25—27:

Vedea colui che fu nobil creato
Più d'altra creatura, giù dal cielo
Folgoreggiando scendere, da un lato.

[2]) Inferno XXV v. 58 ff. und 75 ff. Vgl. Kallab a. a. O. p. 5.

[3]) Gilio da Fabriano II p. 102.

[4]) v. 112:

Che potran dir li Persi ai vostri regi,
Come vedranno quel volume aperto,
Nel qual si scrivon tutti i suoi dispregi?

Vgl. dazu die Anmerkungen in der Ausgabe Scartazzinis p. 884.

Die Quellen, aus denen der Genius schöpft, sind wie der verborgene Strom des Lebens, dessen Rauschen die Menschen wohl vernehmen, dessen Fluten sie wohl fern im Sonnenglanze leuchten sehen, dessen Wasser sie aber selbst nie zu schöpfen vermögen. Nur der Genius findet den Ort, aus dem die Ströme der Ewigkeit fliessen, ihm offenbaren Himmel und Erde ihre Geheimnisse, ihn macht der Schöpfer selbst zum Zeugen seines Thuns. Die gewaltige Kraft, die aus Erinnerungen und Ahnungen ein Kunstwerk schafft, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in gleicher Weise umfasst, die tiefe Einsicht in den inneren Zusammenhang der Dinge und in das Herz der Menschen verehrte Michelangelo in Dante, weil er diese Eigenschaften selbst besass. Denn als erhabenste Bethätigung menschlichen Wollens und Vollbringens bedeutet das Jüngste Gericht in der Kunst dasselbe wie die Divina Commedia in der Dichtung. Es ist aber auch zugleich die glorreichste Verherrlichung, die ein Genius jemals durch den anderen gefunden hat. Denn nicht nur in rein äusserlichen Motiven ist die Phantasie des Künstlers immer wieder durch den Dichter angeregt worden. Auch in den Stimmungen und Situationen zeigt sich Michelangelo so vom Geist der göttlichen Komödie erfüllt, dass man meint, sie sei an den langen Arbeitstagen in der Sixtinischen Kapelle des einsamen Meisters einzige geistige Nahrung gewesen[1]).

Die Emporschwebenden

Auch die Gruppe der Erwählten, welche mit „der grossen Sehnsucht Schwingen" himmelwärts streben, weist im Ideengehalt auf Dante[2]). Hier breiten die einen verlangend die Arme nach Hilfe aus; den anderen wird sie schon durch Engel und erlöste Seelen liebreich gewährt. Erinnert diese Situation nicht an die Kinderscharen im Paradies, von denen Dante sagt, dass sie nicht durch eigenes, sondern durch fremdes Verdienst die Seligkeit erlangt hätten[3])? Und wenn ein begnadigtes Menschenpaar an einem Rosenkranz emporgezogen wird, kommt uns da nicht die Erzählung des Forese Donati in den Sinn, der im Purgatorium erzählt, das heisse Flehen seines Weibes Nella habe ihm einen Teil der Läuterungsqualen erspart[4])? Die zusammengekauert emporschwebende Frau aber, welche in völliger Hingabe Haupt und Hände betend emporstreckt, scheint jene Seele aus dem Purgatorium zu sein, welche den Abendhymnus anstimmt, in den die anderen Seelen einfallen:

Sie naht und hob die Hände jetzt nach oben,
Indes die Augen fest am Osten hangen,
Als spräche sie: Ich achte nur, was droben,

[1]) Ähnlich äussert sich Kallab a. a. O. p. 6: „Die Commedia", schreibt er, „ist ihm in allen Einzelheiten gegenwärtig; Motive, die sich an weit auseinander liegenden Stellen des Gedichtes finden, verdichtet und verknüpft er in wenigen Gestalten. So originell und selbständig auch die bildnerische Phantasie des Malers verfährt, allenthalben ist der Kreis der Vorstellungen und Bilder, die Dante geprägt hat, ihr Ausgangspunkt."

[2]) Purgatorium IV v. 28:

Dico con l'ali snelle e con le piume
Del gran disio.

[3]) XXXII v. 40.

[4]) XXIII p. 85. Vgl. Kallab a. a. O. p. 9.

„Te lucis ante,“ — andachtsvoll erklangen
Die Wort’ aus ihrem Mund mit süssem Schalle[1]).

Charon und Minos

Schon die Zeitgenossen haben Charon und Minos, die seltsamsten Typen in Michelangelos Weltgericht, als Entlehnungen aus Dante angesprochen. Schon Varchi citierte die Verse der göttlichen Komödie, in welchen beide so unvergleichlich prägnant und plastisch charakterisiert worden sind:

Charon mit Augen, die wie Kohlen glommen,
Winkt ihnen und schlug mit dem Ruder los,
Wenn einer sich zum Warten Zeit genommen[2]).
— Grimmig steht Minos, knirscht die Zähn’ und bringt
Die Schuld ans Licht, wie tief sie sich verhehle,
Urteilt, schickt fort, je wie er sich umschlingt[3]).

Die Feueraugen sowohl wie auch das wirkungsvolle Motiv des erhobenen Ruders, mit welchem die zaudernden Seelen gezüchtigt werden, hat Michelangelo treulich in dem grausigen Fährmann wiedergegeben, und nicht minder treu nach Dante hat er den entsetzlichen Minos geschildert, um dessen Leib sich nur statt des Schwanzes eine Schlange ringelt[4]). Aber damit sind die Typen und Motive, welche hier der Divina Commedia entlehnt wurden, keineswegs erschöpft, ganz abgesehen davon, dass die Inspiration für das ganze schaurige Stimmungsbild allein aus Dante stammt. In dem Höllenkreise, in welchem die Betrüger büssen, sah der Dichter einen rabenschwarzen, beschwingten Teufel, der als Beute einen Ratsherrn von Lucca auf den Schultern trug, den er eben im Begriff stand, in einen Pechsee zu schleudern[5]). Schon Signorelli hat in Orvieto dies Motiv benutzt; Michelangelo hat es hier sogar zweimal verwandt: Einmal in der Gruppe eines fliegenden Teufels, der mit seinem Opfer durch die Lüfte herniederstürmt, ein andermal in dem beschwingten Ungeheuer, das einen Verdammten aus dem Kahn herausgezerrt hat und mit scheusslicher Grimasse in die rechte Wade beisst[6]).

Entlehnungen aus dem Inferno

Noch entsetzlicher aber ist der Anblick jener beiden — heute im Fresko selbst fast völlig unkenntlichen — Köpfe unten rechts neben Minos, die Michelangelo wohl mit Absicht dem Auge des Beschauers möglichst entrückt hat. Hier sieht man, wie ein Verdammter mit teuflischem Grinsen den Hinterkopf eines anderen benagt. So sah Dante in der Hölle den Grafen Ugolino in unversöhnlichem Hass sich am Schädel seines Todfeindes, des Erzbischofs Ruggieri, sättigen, der ihn und seine Söhne in der Torre de Gualandi zu Pisa dem Hunger-

[1]) Purgatorium VIII v. 10 ff.
[2]) Inferno III v. 109—111.
[3]) Inferno V. v. 5—6.
[4]) Auch diese Vorstellung stammt aus Dante, denn von den drei Furien im neunten Gesang des Inferno (v. 40) heisst es:

E con idre verdissime eran cinte.

[5]) Inferno XXI v. 29—36.
[6]) Vgl. Kallab a. a. O. p. 5.

tode preisgegeben hatte[1]). Und wenn wir dann endlich sehen, wie die Verdammten Fischottern gleich an eisernen Haken von den Teufeln aus dem Kahn herausgezerrt werden, so werden wir auch hier an eine der Schreckensscenen des Inferno erinnert, wo Dante beschreibt, wie die Seelen der Betrüger in einem Pechsee schwimmen und dort gleichfalls mit eisernen Haken von Hundskrallen, Karfunkelbolden und anderen höllischen Ungeheuern herausgefischt werden[2]).

Auch darin sind Michelangelo und Dante wahlverwandt, dass beide durch das Grauenvolle heimlich angezogen werden, und dass ihre Phantasie auch das Grässlichste zu denken vermag. Aber in ihren Darstellungen verbindet sich mit dem Furchtbaren stets der Begriff des Erhabenen, und ein feines Gefühl für die Grenzen der Kunst lässt sie den Kreis des Möglichen und Wahren niemals überschreiten. In den herrlichsten und schrecklichsten Gleichnissen hat Dante die Scharen der erschöpften, sturmgepeitschten Seelen geschildert, die in Charons engen Kahn zusammengedrängt, sich willenlos ihrer hoffnungslosen Bestimmung entgegentreiben lassen. Er vergleicht sie den welken Blättern, die der Sturm im Herbst von den Bäumen reisst, den Vögeln, die ein unseliger Lockruf in die Falle treibt, den Staren, die zur Winterszeit in irrem Flug ihren Weg durch die Lüfte suchen. Er beschreibt das entsetzliche Getöse von Schmerz und Qual und Verzweiflung, das durch die sternenlose, sturmdurchtobte Nacht dahinhallt:

> Sie fluchten Gott und denen, die sie zeugten,
> Dem menschlichen Geschlecht, dem Vaterland,
> Dem ersten Licht, den Brüsten, die sie säugten.
> Dann drängten sie zusammen sich am Strand,
> Dem schrecklichen, zu welchem alle kommen,
> Die Gott nicht scheu'n, und laut Geheul entstand[3]).

Wie mussten solche Bilder die Phantasie eines Künstlers befruchten, der selbst ein Dichter war, und wer hätte solche Gleichnisse überhaupt lebendiger aufzufassen und plastischer darzustellen vermocht als Michelangelo? So kann man ohne weiteres diese ganze grossartige Gruppe der Verdammten als eine Illustration des dritten Gesanges der Hölle bezeichnen[4]), bereichert nur um einige besonders prägnante Züge aus anderen Höllenkreisen, die sich zu bildlicher Darstellung vor allem eigneten.

Wir sahen schon, wie nachhaltig Ezechiel, der Prophet des alten Bundes,

[1]) Inferno XXXII v. 124 ff. Schon Guattani (Memorie encyclopaediche Romane p. 116) hat hier die Beziehung zwischen Dante und Michelangelo erkannt: „Si compisce questo gruppo de' gruppi", schreibt er, „con due teste, una che mangia il cervello all' altra; idea anche questa presa dal Dante nel canto del conte Ugolino, e postavi chi sa a quel fine.

[2]) Inferno XXII v. 34 ff.

[3]) Inferno III v. 103 ff.

[4]) Über eine angebliche Zeichnung Michelangelos, die denselben Gegenstand behandelt, spricht K. Eitner ausführlich im Deutschen Kunstblatt, Berlin 1857, Jahrgang VIII, p. 373 und p. 385. Leider wird der Besitzer der Zeichnung nicht genannt, und die Ausführungen Eitners allein können von der Urheberschaft Michelangelos nicht überzeugen.

Die Auferstehung der Toten nach Dante

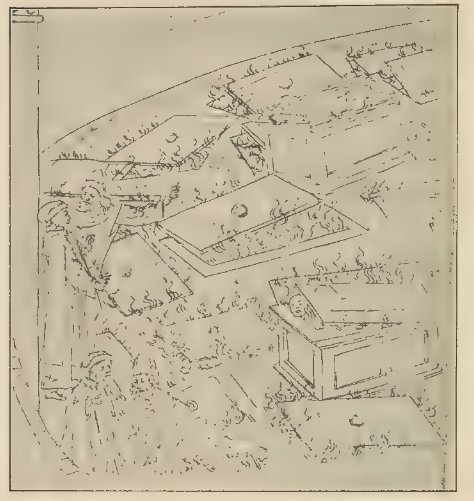


Abb. 260 ZEICHNUNG BOTTICELLIS ZUM XIX. GESANG DES FEGEFEUERS

auf den Meister eingewirkt hat, als er zum Schluss die düstere Auferstehung der Toten schilderte, die sich auf ödem Totenacker dem Schoss der Erde entringen. Aber auch in Dantes Dichtung begegnet uns ein Stimmungsbild, an welchem sich Michelangelo inspiriert haben muss. Als der Dichter mit seinem Führer Vergil die Höllenstadt des Dis betritt, sieht er ein weites Gräberfeld vor sich ausgebreitet:

> Grabhügel sind im Lande
> rings umher,
> Wo auf unebenem Grunde
> Tote modern[1]).

Hier liegen die Haeretiker in geöffneten Särgen, aus denen die Flammen emporschlagen; Epikur und seine Jünger, Kaiser Friedrich II., Papst Athanasius und viele andere werden hier für Unglauben und Ketzerei bestraft. Damit war im ganzen die Situation gegeben, welche der Meister für seine Darstellung brauchte. Wenn man aber sieht, mit welcher Mühsal die Auferstehenden die Fesseln des Todes abwerfen und wie magisch sie die Erde anzieht, dann wird man an die Seelen der Geizigen und Verschwender erinnert, die im fünften Kreis des Purgatorium an der Erde ausgestreckt die Worte des hundertneunzehnten Psalmes singen[2]): „Meine Seele klebt am Staube; Erquicke mich nach deinem Wort.“ So hat selbst hier die Dichtung Dantes noch nachdrücklicher auf die Phantasie des Künstlers eingewirkt als die Vision des Propheten.

Und wie in Situation und Stimmung, so sind endlich auch in Einzelheiten Danteske Bilder und Gedanken verwertet worden, ja indem Michelangelo am Schluss seines gewaltigen Werkes in dieser Gruppe das Bildnis Dantes anbrachte, drückte er gleichsam selbst das letzte Siegel auf ihren Bund. Im fünften Gesang des Purgatorium erzählt Buonconte von Montefeltro, wie er in der Schlacht von Campaldino mit dem Namen Marias auf den Lippen starb. Ein Engel wollte seine Seele zu Gott emportragen, aber ein Teufel suchte ihm seine Beute zu entreissen[3]). Solchen Kampf um die Seele eines Menschen

[1]) Inferno IX v. 115 u. 116.

[2]) Purgatorio XIX v. 70—73. Vgl. Kallab a. a. O. p. 8.

[3]) Purgatorio V, 103—104:

> L’angel di Dio mi prese, e quel d’inferno
> Gridava: „O tu dal ciel, perchè mi privi?“

hat Michelangelo in der Auferstehungsgruppe zweimal geschildert. Einmal hat ein Teufel den Aufwärtsstrebenden bei den Haaren erfasst, ein andermal hat er eine Schlange wie einen Fallstrick um seine Füsse geschnürt. Aber man erkennt trotzdem, dass die siegesgewisse Ruhe der Engel die Wut der Teufel überwinden wird.

* * *

Ihm, der zum Reich der Seelen, die verloren,
Hinabstieg, ihr Geheimnis zu erraten;
Ihm, dem die Himmelsthore auf sich thaten,
Verschloss die eigne Vaterstadt die Thore!

Dante und Vergil

So hat Michelangelo den Dichter der göttlichen Komödie besungen, sein Schicksal beklagend, seine Grösse bewundernd.[1]) Wie hätte er sich selbst durch die Welten des Jenseits, in die ihn seine Kunst versetzte, einen besseren Führer wählen können? Das Denkmal, welches der Künstler dem Dichter nicht in Florenz setzen durfte, das hat er ihm in Rom in der Sixtinischen Kapelle errichtet. Und nachdem er gleichsam die Seele des Dichters in seine gewaltige Schöpfung gesenkt hatte, wie hätte er als äusseres Zeichen seiner Dankbarkeit nicht auch das Porträt Dantes hier anbringen sollen?

Die Art, wie Botticelli in einer seiner Zeichnungen Dantes Gespräch mit den Ketzern illustriert hat, zeigt uns, dass auch Michelangelos Schilderung, so eigenartig sie sonst erscheinen mag, durchaus im Zusammenhange mit seiner Darstellung der Auferstehung steht. [Abb. 260.] In der Zeichnung Botticellis sehen wir, wie Dante von Vergil mit erhobenem Finger über Gesetze und Sitten der Totenstadt belehrt wird. Im Gemälde Michelangelos ist der Gedanke nur in etwas anderem Sinne aufs glücklichste verwertet worden. Unten links in der Ecke erscheint Dante, zwischen Wachen und Träumen eben im Begriffe aufzustehen.[2]) Er trägt wie gewöhnlich den faltenreichen Mantel mit den langen Ärmeln und die altflorentiner, für ihn besonders charakteristische Kopfbedeckung. Über ihn beugt sich Vergil, bärtig, wie ihn die Florentiner regelmässig darzustellen pflegten, auch hier mit dem typischen Schulterkragen über dem langwallenden Gewande, der einst ein Hermelinkragen war[3]). Die Rechte breitet er segnend und tröstend

Vgl. Kallab a. a. O. p. 9, durch den ich auf diese und die vorige Entlehnung aus Dante zuerst aufmerksam gemacht worden bin.

[1]) Übersetzung von H. Grimm a. a. O. II p. 72.

[2]) Die Gruppe ist im Original fast bis zur Unkenntlichkeit zerstört; in der Kopie in Neapel dagegen [Abb. 261] und in den grossen Stichen von Della Casa und Beatricetto kann sie noch aufs beste studiert werden.

[3]) Man hat verschiedentlich versucht, den graubärtigen Alten zu erklären, der nun als Vergil — hoffen wir es — die endgültige Deutung gefunden hat. Guattani (Memorie encyclopediche Romane III p. 114) und Stendhal (Histoire de la peinture en Italie p. 364) glaubten hier das Porträt Michelangelos zu erkennen, und dieselbe Behauptung wurde neuerdings von Berenson (The drawings of the Florentine painters I p. 22) mit allzugrosser Sicherheit wiederholt. Sie ist aber schon längst durch Marcello Venustis Kopie in Neapel widerlegt worden, der das Porträt Michelangelos links in der Ecke daneben gemalt hat. Chapon (Le jugement dernier de Michelange p. 68 u. 69) wollte Julius II. hier erkennen, Kallab (a. a. O. p. 8) den Propheten Ezechiel. Dagegen scheint



Abb. 261 DIE AUFERSTEHENDEN
Detail der Kopie in Neapel. (Ganz links über Virgil und Dante das Porträt Michelangelos)

über Dante aus, die Linke hat er lehrend und weisend erhoben. Das ist die Situation, wie sie am Schluss des zehnten Gesanges des Inferno geschildert wird.[1])

> Er aber ging und sprach, sich vorbewegend,
> Zu mir gewandt: „Was bist du so verstört?“
> Ich that's ihm kund, die Angst im Herzen hegend.
> „Behalte, was du Widriges gehört,“
> Sprach mit erhobnem Finger jener Weise,
> „Und merk' jetzt auf, dass dich kein Trug bethört.
> Bist du dereinst im süssen Strahlenkreise
> Umströmt vom schönen Blick, der alles sieht,
> Dann deutet sie dir deine Lebensreise.“

Genau so wie Beatrice oben erscheint, sieht man Dante hier unten. Ihre Bilder, obwohl sie ganz bestimmten Situationen in der Dichtung entsprechen, fügen sich doch so zwanglos in die allgemeine Darstellung ein, dass Jahrhunderte vergehen konnten, ehe man sie überhaupt entdeckt hat. Und hätten diese Situationen überhaupt poetischer erdacht werden können? Während oben Beatrice den heiligen Bernhard als Führer anruft, der den Jugendgeliebten durchs Paradies zu ihr hinaufgeleiten soll, wird unten der Dichter durch Vergil aus dem Todesschlaf erweckt. Und dies geschieht mit einem Fingerzeig nach oben, mit einem Anrufen des Namens derer, die seiner schon harrt und ihm des Lebens Rätsel und Geheimnisse enthüllen wird.

* * *

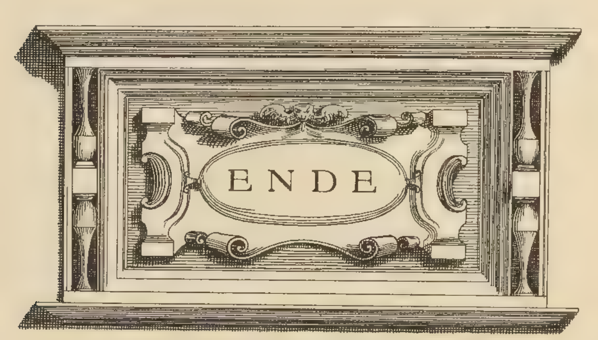
Schluss

Wenn Michelangelo nach vollbrachter Arbeit sein graues Haupt zur Decke emporhob und es dann auf die Altarwand herniedersenkte, dann mussten ihn die Geister der Vergangenheit mit tausend Stimmen umdrängen. Das hoffnungsreiche Glück der Jugend, die schaffende Kraft gereifter Jahre, der grosse, erfahrungsgesättigte Ernst des Alters — alle geistigen Errungenschaften seines Lebens leuchteten ihm aus diesem Tempel der Unsterblichkeit entgegen, den er sich mit eigenen Händen sinnend, arbeitend und betend aufgebaut. Wie Waldesrauschen mussten sein Ohr die Erinnerungen umklingen, wie Meereswogen mussten sie seine Seele überfluten mit unsäglicher Wehmut und heimlich stolzem Glück. Der ethische Inhalt seines Lebens stand auf diesen Wänden geschrieben; sein tiefsinniges Testament an die Nachwelt war von diesen Mauern umschlossen. Namen wie Savonarola und Dante waren hier zu lesen. Julius II. und Paul III., Vittoria Colonna und Tommaso Cavalieri — alle hatten sie Anteil an diesem Werk. Und doch war es ganz sein eigen, ganz das Geschenk seines Genius, dem er es abgerungen hatte mit heilig glühendem Herzen. „Ohne die Sixtinische Kapelle gesehen zu haben“, schrieb Goethe begeistert aus Rom, „kann man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein Mensch vermag.“

Marcello Venusti die Bedeutung der Gruppe gekannt zu haben, und darum hat er in sinniger Weise gerade hier das Porträt des Meisters zusammen mit Vergil und Dante angebracht.

[1]) v. 124—132.

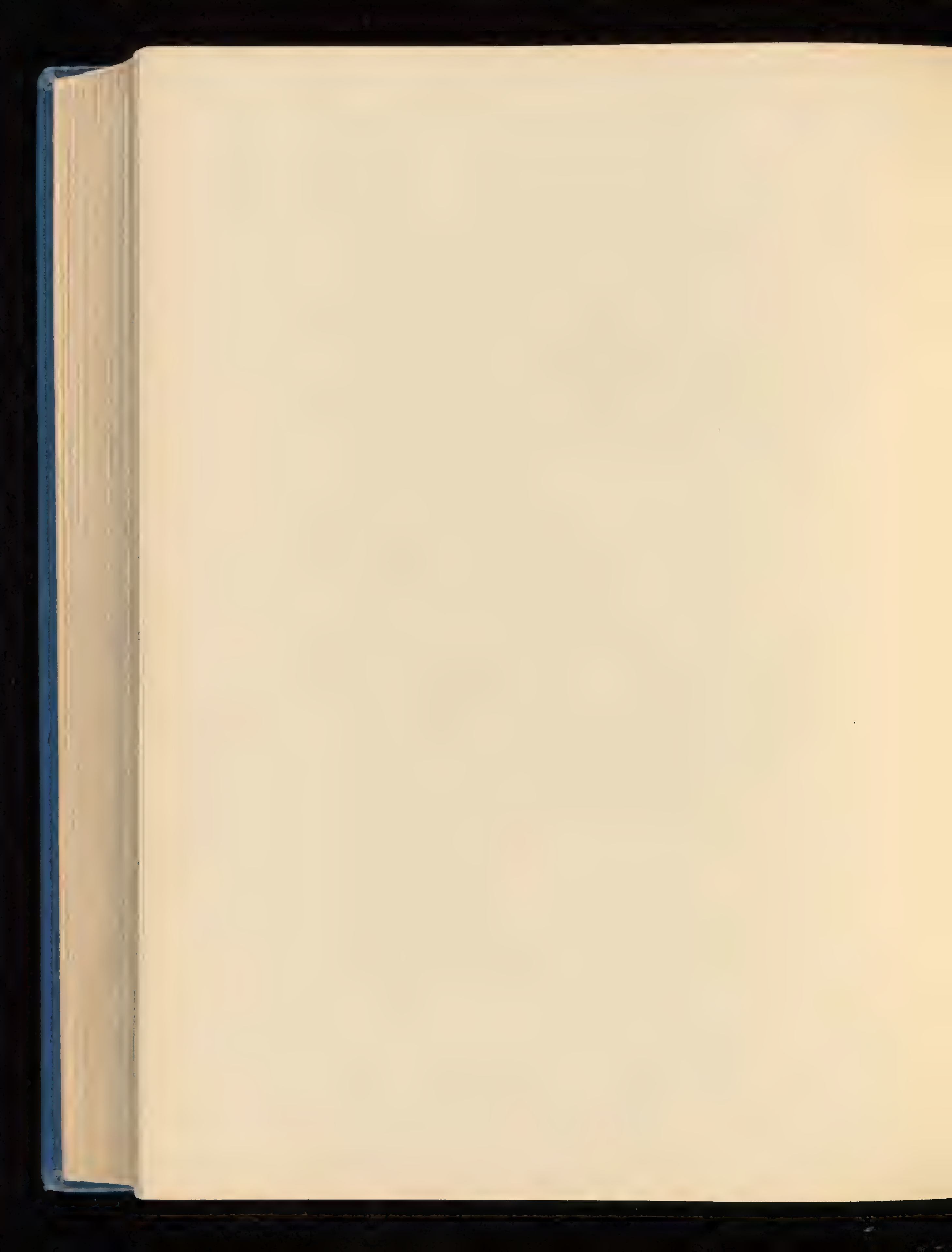
Als man an der Allerheiligenvigilie 1541 das Jüngste Gericht enthüllte, da hatte das ehrwürdige Heiligtum Sixtus IV. durch die Kunst die letzte Weihe empfangen. Generationen von Künstlern hatten gearbeitet, sie zu schmücken von Perugino und Botticelli bis auf Raffael und Michelangelo. Generationen sind seitdem an diesen Bildern vorübergewandelt, Jahrhunderte päpstlicher Geschichte haben sich vor diesen stummen Zeugen abgespielt. Denn noch heute singt man hier wie einst dem toten Papst die Grabgesänge, noch heute wird hier das Konklave abgehalten, noch heute erscheint hier alljährlich der regierende Papst, mit der Tiara geschmückt, in feierlichem Gepränge zur Krönungsmesse. Aber wie Schatten ziehen die glänzenden Bilder vorüber, wie ein feierlicher Todesreigen, in dem die Gefallenen unaufhörlich durch neue Gestalten ersetzt werden. Nur die That des Genius waltet noch schweigend und ernst wie die Vorsehung über der zwiefach geweihten Stätte, auch das Vergängliche verklärend mit dem goldenen Schimmer ewiger Gedanken und unvergänglicher Schönheit.



ARCHITEKTONISCHES MOTIV AUS DER LAURENZIANA ZU FLORENZ
VON MICHELANGELO



ANHANG ZUM ZWEITEN BANDE



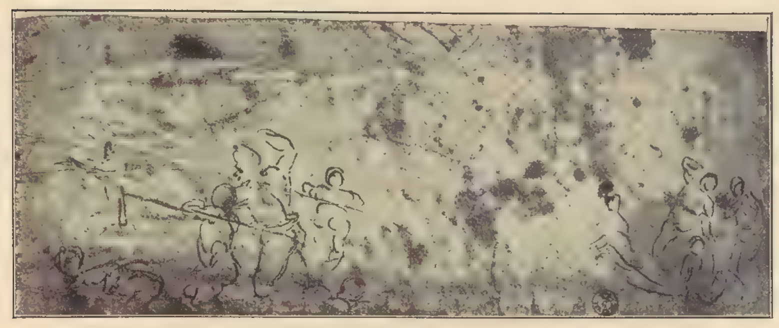


Abb. 1 FEDERSKIZZE FÜR DIE SÜNDFLUT IN DEN UFFIZIEN

ANHANG I • • DIE ZEICHNUNGEN MICHELANGELOS ZU DEN SIXTINA-FRESKEN. KRITISCHER KATALOG

„Die Zeichnung ist der Urquell und die Seele aller Arten des Malens und die Wurzel jeder Wissenschaft“, mit diesen Worten hat Michelangelo selbst in den Gesprächen von San Silvestro die Kunst gepriesen[1]), die er wie kein anderer unter seinen Zeitgenossen sein eigen nennen konnte. In den Zeichnungen von seiner Hand können wir die Entwicklung Michelangelos am stetigsten verfolgen, sie begleiten uns durch sein ganzes Leben und enthüllen die intimsten Geheimnisse seiner Kunst. Die Technik verändert sich mit den Jahren. Die frühen Zeichnungen sind mit der Feder, seltener mit schwarzer Kohle ausgeführt. Später bediente sich der Meister auch des Rotstiftes und vor allem der schwarzen Kreide, die er schliesslich nur noch allein anwendet[2]). Alle Studien zum Jüngsten Gericht sind in dieser Technik gearbeitet.

Charakteristisch für die echten Blätter des haushälterischen Mannes ist häufig der Umstand, dass sie auf beiden Seiten benutzt sind, sei es zu Entwürfen, sei es zu Aufzeichnungen irgend welcher Art.

Ein besonderer Unstern hat über den Zeichnungen Michelangelos gewaltet. Als Herzog Cosimo nach des Meisters Tode einem Bevollmächtigten in Rom auftrug, ihm einige Zeichnungen Michelangelos zu verschaffen, lautete die Antwort, es sei nur möglich gewesen, zwei kleine Kartons zu erhalten, denn seinen ganzen Besitz an Zeichnungen habe Buonarroti noch selbst in zwei Malen hintereinander kurz vor seinem Tode verbrannt[3]). Als Motiv für diese Vernichtung unbezahlbarer Schätze hat schon Vasari die Scheu Buonarrotis angegeben, die Zeugen der unsäglichen Mühsal seines Werdeprozesses den Augen der Nachwelt preiszugeben[4]).

[1]) Francisco de Hollanda ed. Vasconcellos p. 115. Auch der Ausspruch Michelangelos ist beachtenswert, den Bernini in Paris erzählte: Michelange Buonarroti avait coutume de dire que l'argent qui se dépensait en dessins profitait à cent pour un. Vgl. Gazette des Beaux Arts (1877) XV p. 310.

[2]) Vgl. H. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo, München 1891, p. 61.

[3]) Gaye, Carteggio III, 136. Brief Vasaris vom Mai 1564 an Cosimo I, wo es heisst: poichè lui stesso in più volte abruciò ogni cosa. Vgl. ebendort p. 128 u. Frey, Lettere p. 89.

[4]) VII, 270: abruciò gran numero di disegni, schizzi e cartoni fatti di man sua, acciò nessuno vedessi le fatiche durate da lui e i modi di tentare l'ingegno suo per non apparire se non perfetto. Vgl. zu diesem Prinzip die Ausführungen des Meisters in den Gesprächen von San Silvestro ed. Vasconcellos p. 121, wo ihm Francisco de Hollanda die Äusserung in den Mund legt: „Die wahre Regel bleibt es, viel Mühe zu verwenden und dennoch mühelos Aussehendes zu schaffen.“

Gingen die späteren Zeichnungen Michelangelos im Feuer zu Grunde, so wurde ein grosser Teil früherer Blätter in alle Winde zerstreut. Als Antonio Mini — so weiss Vasari zu erzählen[1] — im Jahre 1531 nach Frankreich ging, gab ihm sein Meister alle seine Zeichnungen, seine Kartons, das Bild der Leda, alle seine Modelle aus Wachs und Ton als Reisesegen mit auf den Weg. Der ganze Schatz wurde in Frankreich verschleudert und ist wie das Gemälde der Leda selbst zum grössten Teil verloren gegangen.

Schon die äusseren Umstände müssen uns also zur Vorsicht mahnen, wenn wir an die Kritik der zahllosen Blätter herantreten, die noch heute in öffentlichen und privaten Sammlungen den grossen Namen Buonarrotis tragen. Dazu kommt die Thatsache, dass keines anderen Meisters Bildwerke und Zeichnungen so viel von gleichzeitigen und späteren Künstlern kopiert worden sind wie die Michelangelos. Dem Eifer der Florentiner Kopisten hat man den Untergang des Kartons von Pisa zur Last gelegt; die Sixtinische Kapelle fand Michelangelo selbst bei einem gelegentlichen Besuch mit zeichnenden Künstlern angefüllt und seinen Katafalk in Florenz hat man mit einem Gemälde geschmückt, das ihn als Lehrer der ganzen jüngeren Künstlergeneration verherrlichte[2].

Stärkeren Individualitäten wie Andrea del Sarto, Ridolfo Ghirlandajo und Rosso Fiorentino ist es gelungen, den Bann Buonarrotis wieder abzuschütteln; andere wie Sebastiano del Piombo, Daniello da Volterra, Francesco da Sangallo, Raffaello da Montelupo und Giulio Clovio haben auch in der Nachfolge Michelangelos Bedeutendes geleistet; die meisten aber, die dem Adlerfluge dieses Genius zu folgen versuchten, verloren sich selbst und haben ihre Namen eigentlich nur als Nachahmer und Kopisten Michelangelos auf die Nachwelt gebracht. Das sind Männer wie Marcello Venusti aus Mantua, der Römer Bernardino Cesari, der Venezianer Battista Franco und manche andere. Ihnen gehört auch ein grosser Teil der Zeichnungen an, die noch heute vielfach Michelangelo selber zugeschrieben werden.

[1]) VII, 276: a Antonio Mini suo creato (donò) tutti i disegni, tutti i cartoni, il quadro della Leda, tutti i suoi modegli di cera e di terra che fece mai, che, comme s'è detto, rimasono tutti in Francia.

[2]) Gaye, Carteggio III, 141. Carl Frey hat in seinen „Vite di Michelangelo“ in dankenswertester Weise alle Stellen in Vasaris Lebensbeschreibungen zusammengestellt, die auf Michelangelo Bezug haben. Hier findet man denn auch alles bei einander, was Vasari über Schüler und Nachfolger des Meisters zu berichten weiss. Vgl. p. 399 n. 178 (Vasari), p. 335 n. 53 (Andrea del Sarto), p. 379 n. 126 (Benvenuto Garofolo), p. 380 n. 127 (Ridolfo Ghirlandajo), p. 359 n. 96 (Domenico Beccafumi), p. 359 n. 95 (Lionardo Cungi), p. 380 n. 131 (Battista Franco), p. 356 n. 89 u. n. 90 (Perino del Vaga), p. 336 n. 60 (Rosso Fiorentino), p. 337 n. 64 (Francesco Mazzuoli), p. 379 n. 124 (Aristotele da Sangallo), p. 395 n. 161 (Don Giulio Clovio). Von Bernardino Cesari († 1614) sagt Gio. Baglione (Le vite de' pittori, scultori architetti, Napoli 1733, p. 139): copiò alcuni disegni di Michelagnolo Buonarroti, che erano di Tommaso del Cavaliero, donatigli dall'istesso Michelagnolo, come a Signore Romano, che della pittura grandemente s'intendeva, e de' Virtuosi era sommamente amatore. Bernardino li fece tanto simili, e si ben rapportati, che l'originale dalla copia non si scorgeva. Heinecken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen (Leipzig 1768) p. 373, hat zuerst wieder auf diese beachtenswerte Notiz hingewiesen. „Eine wunderliche Nachahmung“ der ganzen Deckenmalerei der Sixtina zweifelsohne auf Befehl Philipps II. von Pelegrino Tibaldi ausgeführt, sieht man im Bibliothekssaal des Escorial. Vgl. Justi, Michelangelo p. 30. Gezeichnet wurde die ganze Kapelle von Lionardo Cungi da Borgo San Sepolcro. Vasari ed. Milanesi X, p. 175, ed. Frey p. 359 n. 95. Im grossen Saal des Palazzo Sacchetti in Rom wurde ein Teil der Sixtina-Fresken angeblich von den Zuccari kopiert und zwar von den Historien: die Tötung des Holofernes, die Tötung des Goliath, die Erschaffung von Sonne und Mond, Geburt Evas, Sündenfall, Sündflut und Opfer Noahs. Die Propheten und Sibyllen kopierte, wie ich annehmen möchte, eine schwächere Hand. Nur der Jonas fehlt in der Reihe. Vgl. über die Nachfolger Michelangelos die Studie von Angelo Gatti, La scuola di Michelangiolo e la scuola dei Carracci, Bologna 1888.

Schon A. Fr. Gori hat in der Vorrede seiner im Jahre 1746 erschienenen Condivi-Ausgabe (p. XVIII) die Absicht ausgesprochen, ein vollständiges Verzeichnis der Originalzeichnungen Michelangelos aufzustellen, das sich vornehmlich aus den Sammlungen des Grossherzogs von Toscana und der alten Florentiner Familien Cicciaporci, Pandolfini, Buonarroti u. a. zusammensetzen sollte[1]). Diesem Verzeichnis sollte noch ein anderes, nicht minder dankenswertes folgen: die Beschreibung der erhaltenen Modelle Michelangelos in Holz, Wachs und Terracotta. In derselben Condivi-Ausgabe veröffentlichte auch Mariette seine feinen Beobachtungen, die Kunst Michelangelos betreffend, die aber gerade, was die Handzeichnungen anlangt, vielfach irreführend gewirkt haben. „Le plus terrible dessinateur qu'il y ait eu", hat Mariette den grossen Florentiner auch in seinem Katalog der Handzeichnungen des Kabinettes Crozat (Paris 1741 p. 4) genannt, der die berühmte Hand besass, die Michelangelo für den Kardinal von San Giorgio als Probe seiner Kunst gezeichnet haben soll. Es ist Wickhoffs Verdienst, diese Hand, die heute der Louvre bewahrt [Abb. u. a. in Bottaris Ausgabe des Lebens Michelangelos von Vasari, Rom 1760, p. 14 u. 15], ihrem Urheber, dem Bolognesen Bartolomeo Passarotti, zurückgegeben zu haben. Damit wurde aber einer der geschicktesten Kopisten Michelangelos eigentlich erst entdeckt.

Die Bestrebungen Goris und Mariettes, Interesse und Verständnis für die Handzeichnungen alter Meister in weiteren Kreisen zu wecken, sind in Italien und Frankreich zunächst ohne Erfolg geblieben. Nur England kann sich rühmen, seit Karl I. eine Geschichte von Handzeichnungs-Sammlungen zu besitzen, die Weigel und Robinson ausführlich erzählt haben. In England sind daher auch im vorigen Jahrhundert die wichtigsten Ausgaben und Kataloge italienischer Handzeichnungen entstanden. Die, welche sich ausschliesslich oder teilweise mit Michelangelo beschäftigen, sind folgende: W. Young Ottley, The Italian school of design, London 1823, p. 24—41 und 12 Tafeln — A. Woodburn, Lawrence Gallery, A series of facsimiles of original drawings by M. Angelo Buonarroti, London 1853. — Ch. Black, Michael Angelo Buonarroti, London 1875. Hier ist p. 209 ff. u. p. 220 ff. ein allerdings sehr unvollständiger und unkritischer Katalog der Handzeichnungen Michelangelos gegeben. — The royal collection of drawings by the old masters at Windsor. Drawings by Raffaelle and Michel Angelo. London: Grosvenor Gallery 1878. Die Oxfordzeichnungen Michelangelos wurden im Jahre 1865 in London von Joseph Fisher (Facsimiles of original studies by Michael Angelo) radiert und herausgegeben und fünf Jahre später erschien Robinsons bekannter Katalog: A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford 1870. Eine neue kritische Ausgabe ausgewählter Zeichnungen veranstaltet seit 1903 in jährlich erscheinenden Foliomappen Sidney Colvin. Hier sind bereits einige der wichtigsten Blätter Michelangelos reproduziert, hier wird voraussichtlich auch das sogenannte Skizzenbuch Michelangelos, dessen Echtheit neuerdings von Berenson in Frage gestellt wurde, vollständig herausgegeben werden[2]). Den Zeichnungen Michelangelos im British Museum ist fast das ganze, im Jahre 1883 in London erschienene Buch von Louis Fagan gewidmet: The art of Michel' Angelo Buonarroti in the British Museum[3]).

[1]) Vgl. über die Michelangelo-Sammlung des Filippo Cicciaporci die Notizen bei Fanfani, Spigolatura Michelangiolesca, Pistoja 1876, p. 97 u. 98.

[2]) Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the library at Christ Church. Oxford 1903—5 (Mappe I—III).

[3]) Eine Ausgabe von Handzeichnungen des British Museum (Reproductions of drawings by old Masters in the British Museum) wurde im Jahre 1888 begonnen aber nicht fortgesetzt. Im ersten Bande dieser Sammlung Tav. XII ist der sogenannte Jesaias reproduziert. Vgl. im folgenden Verzeichnis n. 39 [Abb. 42].

Von der jetzt dem British Museum einverleibten Malcolm-Kollection, die eine Anzahl hervorragender Blätter Michelangelos enthält, hat Robinson schon im Jahre 1876 einen ausführlichen Katalog verfasst. Auch der Burlington fine arts club gab im Jahre 1870 einen Katalog der damals in London aus Privatbesitz ausgestellten Zeichnungen Raffaels und Michelangelos heraus. J. Addington Symonds endlich hat in seiner Michelangelo-Biographie die Bedeutung Michelangelos als Zeichner besonders eingehend gewürdigt. (Band I p. 236 ff.)

In Italien hat man sich seltsamerweise im vorigen Jahrhundert mit den Zeichnungen Michelangelos fast gar nicht beschäftigt. Im Jubiläumsjahre 1875 erschien in Florenz das Album Michelangiolesco dei disegni originali, eine ziemlich dürftige Sammlung von dreissig echten und falschen Zeichnungen des Meisters in den Uffizien und der Casa Buonarroti[1]). Aus demselben festlichen Anlass gab die Gazette des Beaux Arts im Jahre 1876 eine Kollektiv-Biographie Michelangelos heraus, in welcher Charles Blanc den Genius Michelangelos in der Zeichnung (Le génie de Michel-Ange dans le dessin) in einem besonderen Abschnitt behandelt hat. In der Gazette des Beaux Arts (XV. — 3e période p. 322 ff.) veröffentlichte Eugène Müntz auch einige Zeichnungen der Sammlung Bonnat. (Dessins inédits de Michel Ange.)[2])

In Deutschland, wo Heinecken schon im Jahre 1768 ein Verzeichnis sämtlicher Kupferstiche nach Werken Michelangelos veröffentlicht hatte, gab der Verleger Rudolf Weigel im Jahre 1865 in Leipzig ein Buch: Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen, heraus[3]). Hier findet sich auch ein Verzeichnis der Reproduktionen von Handzeichnungen Michelangelos, das allerdings vollständig unkritisch ist, aber doch manche wertvolle Nachrichten enthält (p. 390—431). In Wickhoffs[4]) Katalog der Albertina-Zeichnungen (Jahrb. der kunsthistor. Sammlg. des Allerhöchsten Kaiserhauses, Quellen XII p. 208 u. XIII p. 191 ff.) ist der erste erfolgreiche Versuch gemacht worden, die Zeichnungen Michelangelos kritisch zu sichten[5]). Eine Ergänzung seines Katalogs bildet die seit 1896 erscheinende Publikation der Albertina-Zeichnungen von J. Meder und J. Schönbrunner. Hier sind die wichtigsten Zeichnungen Michelangelos bereits erschienen. Ausserdem bereitet Dr. Meder eine Arbeit über Wasserzeichen vor.

Das neue Jahrhundert hat für die Michelangelo-Forschung, auch was die Handzeichnungen des Meisters anlangt, glänzend begonnen. Im Jahre 1901 gab F. v. Marcuard ca. dreissig Blätter Michelangelos des Museums Teyler zu Haarlem in mustergültigen Reproduktionen heraus[6]). Im Jahre 1903 veröffentlichten Nerino Ferri und E. Jacobsen im ersten Bande der Miscellanea d'Arte (p. 73 ff.) eine Anzahl unbekannter Zeichnungen

[1]) Einen völlig unkritischen und unvollständigen, aber doch nicht ganz unbrauchbaren Katalog der Handzeichnungen Michelangelos gibt Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti, Firenze 1875, II p. 221 ff. Im Jahre 1890 gab Nerino Ferri im Auftrag des italienischen Unterrichtsministeriums den ersten Band der Handzeichnungen der Uffizien heraus: Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni . . . Roma 1890. Leider ist diese tüchtige und umfassende Arbeit niemals im Handel erschienen. p. 38 bis 40 werden die Handzeichnungen behandelt, die damals in den Uffizien dem Michelangelo zugeschrieben wurden.

[2]) Die Zeichnungen Michelangelos, welche H. de Chennevières (Les dessins du Louvre 1882 Tav. 1—7) mit kurzer Erläuterung herausgab, gelten heute bis auf Taf. V u. VI für Kopien.

[3]) In Weigels Buch (p. 42 ff.) findet sich vor allem die fast vollständige „Litteratur der Handzeichnungswerke“ bis zum Jahre 1865.

[4]) Vgl. auch Arch. stor. dell' arte IV (1891) p. 132 und IV (1893) p. 66.

[5]) Vgl. auch Wickhoff, Über einige italienische Zeichnungen im British Museum im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. XX (1899) p. 204 ff., wo einige Michelangelo zugeschriebene Zeichnungen dem Sebastiano del Piombo zurückerstattet werden.

[6]) Die Reproduktion der auf die Sixtina bezüglichen Blätter in seinem schönen Werk hat mir Herr von Marcuard in liebenswürdigster Weise gestattet.

Buonarrotis in den Uffizien [1]). Als Epilog dieser wertvollen Entdeckung veröffentlichte Ferri im Jahre 1904 in der Rivista d'Arte (p. 25 ff.) noch weitere sieben Zeichnungen aus den Uffizien, die fast alle mit Recht den Anspruch erheben können, dem Stift und der Feder Michelangelos zu entstammen. Das grösste Verdienst aber um die Sichtung und Kritik des ganzen Handzeichnungswerkes Buonarrotis hat sich Bernhard Berenson erworben durch sein monumentales Werk: The drawings of the Florentine painters. London 1903. Dies Werk ist eine der grössten wissenschaftlichen Leistungen, welche die neuere Kunstforschung überhaupt aufzuweisen hat, und verdient weit höhere Anerkennung, als ihm bis jetzt zu teil geworden ist. Allerdings hat sich der Autor die Sympathien selbst geschmälert durch mancherlei phantastische Kombinationen, durch den oft autoritativen Ton seiner Belehrungen und durch offene und versteckte Polemik, die den scharfsinnigen und originellen Auseinandersetzungen zuweilen eine peinlich persönliche Färbung gibt [2]). Band I p. 167 ff. schildert Berenson die Bedeutung Buonarrotis als Zeichner im Zusammenhang, und ein ungewöhnlich feines Kriterium befähigt ihn wie kaum einen anderen Forscher, uns auch über die Schüler und Nachahmer Michelangelos zu belehren, die seine Zeichnungen zu Studienzwecken kopiert oder auch absichtlich gefälscht haben. Band II p. 76 ff. folgt ein Katalog sämtlicher Berenson bekannt gewordener Zeichnungen des Meisters, alphabetisch nach Galerien geordnet. Auch hier sind die eigenen Arbeiten des Meisters streng von denen seiner Schüler und Nachahmer geschieden. Damit ist ein Verzeichnis hergestellt, das auf Jahrhunderte hinaus für das Studium Michelangelos in seinen Handzeichnungen grundlegend sein wird. Aus diesem Grunde werden im folgenden Verzeichnis der Handzeichnungen Michelangelos zu seinen Sixtina-Kompositionen den laufenden Nummern auch stets die Nummern bei Berenson beigefügt werden [3]). Eine Beschreibung der Zeichnungen wird durch die Abbildungen fast immer überflüssig gemacht und verbietet sich überdies durch die Beschränktheit des Raumes. Es sind nicht nur echte Zeichnungen Michelangelos reproduziert, sondern auch einige ältere Kopien, die verlorengegangene Originalzeichnungen ersetzen. In der Anordnung und Reihenfolge schliesst sich dieser Handzeichnungskatalog dem Text der Beschreibung der Fresken an.

Litterarisch besitzen wir aus älterer Zeit über Kartons oder Zeichnungen zu den Sixtina-Fresken nur geringe Kunde. Vasari erzählt, Michelangelo habe den Karton zur Trunkenheit Noahs dem Bindo Altoviti geschenkt [4]). Zehn Kartons mit architektonischen Zeichnungen und Figuren fand man nach Michelangelos Tode noch in seinem Hause vor, und einer dieser Kartons, Christus und die Madonna darstellend, wurde laut Bestimmung des Meisters dem Cavalieri überwiesen. (Vgl. oben im Text p. 476, Anm. 5.) Zwei grosse Kartons nackter Figuren von über Lebensgrösse soll noch der Grossneffe Michelangelos, Filippo Buonarroti, besessen

[1]) Eine Zeichnung für die Hauptgruppe in Michelangelos Jüngstem Gericht hat Ferri schon im Jahre 1901 in der Rassegna d'Arte I p. 177 veröffentlicht. Die sechzehn zuerst entdeckten Zeichnungen wurden von G. Brogi herausgegeben: Disegni di Michelangelo recentemente scoperti nella R. Galleria degli Uffizi. Firenze 1903. Eine mustergültige Ausgabe sämtlicher Zeichnungen ist soeben bei K. Hiersemann in Leipzig erschienen unter dem Titel: Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz von E. Jacobsen und P. N. Ferri. Groß-Folio.

[2]) Angaben von Seitenzahlen, Nummern u. s. w. erweisen sich bei Berenson als auffallend unzuverlässig. In der Angabe der Grössenverhältnisse musste ich seinen Messungen zuweilen ohne Nachprüfung folgen, zu welcher ich die Gelegenheit nicht genommen oder nicht gehabt hatte.

[3]) Wo in einzelnen Nummern die Beziehung auf Berenson fehlt, sind die Zeichnungen Berenson unbekannt geblieben und in seinem Katalog nicht erwähnt.

[4]) Ed. Milanesi II, 271. Kartons von Michelangelo wurden auf seinen Befehl Anfang 1518 in seinem Hause in Rom verbrannt. Vgl. Frey, Lettere p. 88 n. LXXXI.

haben[1]). Vier Kartons der Deckenmalereien — d'ignudi e profeti, wie Vasari sagt (VII, p. 203) — wurden von Cellini nach Florenz gebracht und gelangten in den Besitz der Albizzi. In dem Inventar der hinterlassenen Zeichnungen des Giulio Clovio[2]) begegnen uns u. a. auch „due profeti di mano propria di Michelangiolo". Sandrart behauptete, unter seinen Michelangelo-Zeichnungen auch eine Studie zu einer Sibylle und zur Erhöhung der ehernen Schlange zu besitzen[3]).

HANDZEICHNUNGEN ZU DEN DECKENGEMÄLDEN.

I. DIE ATLANTEN.

1. Atlant rechts über der Delphica. Unterkörper nach der Gegenseite gewendet wie im Fresko. Flüchtige Federzeichnung leicht mit Tusche übergangen, auf der Rückseite der ältesten bekannten Studie Michelangelos für die Gliederung der Decke. B. Berenson II, 83 n. 1483 v. British Museum. H. 27 3/4 cm, Br. 39 1/2 cm. Originalphotographie D. Macbeth. Vgl. im Text p. 202 Abb. 79.
2. (Rückseite von n. 4.) Oberkörper desselben Atlanten. Zeichnung in schwarzer Kreide. B. Berenson II, 84 n. 1484 vermutet hier fälschlich eine Studie für einen toten Christus. H. 24 1/2 cm, Br. 19 cm. British Museum. Originalphotographie D. Macbeth [Abb. 6].
3. Beinstudien für denselben Atlanten. Schwarze Kreide. H. 27 cm, Br. 20 1/2 cm. Casa Buonarroti. (Rahmen II n. 52.) Ph. Alinari [Abb. 7].
4. Studie für den Torso des Atlanten rechts über Jesaias. Silberstift. Von Jacobsen und Ferri [Tafel VII] fälschlich als Studie für den Christus des Jüngsten Gerichtes bezeichnet. Vgl. Miscellanea d' Arte I (1903) p. 78. Ph. Brogi V. Dis. 18720. H. 42 m, Br. 267 mm [Abb. 8].
5. Rechts drei Studien für den Atlanten links über der Erythraea. Links Aktstudie für einen Ignudo ähnlich dem Atlanten rechts über Ezechiel und dem Cupido in South Kensington. Federzeichnung. H. 24 1/2 cm, B. 19 cm. Vgl. Fagan p. 58. VI. Symonds I, 224. B. Berenson II, 84 n. 1484. British Museum. Originalphotographie D. Macbeth [Abb. 9].
6. (Verso von Abb. 8) Studien für die Beine des Atlanten links über Jesaias. Silberstiftzeichnung in den Uffizien von Jacobsen und Ferri (Taf. VIII) gleichfalls mit Unrecht auf den Christus des Jüngsten Gerichtes bezogen[4]) [Abb. 10].
7. Studie für den Atlanten rechts über der Persica. Rötelzeichnung im Teyler-Museum zu Haarlem. Marcuard Tav. V. H. 278 mm, Br. 211 mm [Abb. 11].
8. Studie zum Kopf desselben Atlanten. Rötelzeichnung im Teyler-Museum zu Haarlem. Marcuard Tav. VII. H. 266 mm, Br. 195 mm[5]) [Abb. 13].

[1]) Weigel, Handzeichnungen p. 23.
[2]) A. Bertolotti, Don Giulio Clovio, principe dei miniatori. Abdruck aus den Atti e memorie dell' Emilia VII (1882) II p. 12.
[3]) Teutsche Academie. Nürnberg 1675, I. II. Teil, II. Buch XV. Cap. p. 153. Kopien nach Michelangelos Sixtina-Fresken finden sich besonders zahlreich in den Uffizien zu Florenz, im Grossherzogl. Schloss zu Weimar, in der Ambrosiana zu Mailand, beim Duke of Devonshire in Chatsworth (Waagen III, 353 u. 354) und im Trinity-College zu Cambridge. Vgl. zu letzteren. Jahrb. d. Archäol. Instituts VII (1892) p. 99. Vgl. auch Metz, Imitations of drawings. Tav. 49 u. 50.
[4]) Die Beinstudien auf der Vorder- und Rückseite der Kreidezeichnung des Kopfes Julius II. (Jacobsen und Ferri Taf. III u. IV) beziehen sich zweifelsohne auf den Atlanten links über Joel. Die Entstehung des Julius-Porträts läßt sich auch deshalb mit Sicherheit in die Sixtina-Periode und zwar nach Dezember 1510 ansetzen. Vgl. oben Text p. 38.
[5]) Auf demselben Blatt drei Studien für die Beine Gott Vaters, der Adam beseelt.

9. Zwei Federskizzen für Atlanten in den Uffizien: 1. rechts über Jesaias. 2. links über Daniel. (Verso der Studie für den Torso Gott Vaters in der Erschaffung des Menschen.) Von Jacobsen und Ferri (a. a. O. Taf. X) entdeckt und richtig bestimmt. Ph. Brogi IV. H. 350 mm, Br. 255 mm [Abb. 16].

Kopien.

10. Freie Kopie nach dem Atlanten rechts über Joel von Baccio Bandinelli. Von Morelli noch für eine Zeichnung Michelangelos gehalten, aber gerade besonders charakteristisch für Bandinelli. (Kunstchronik 1892 p. 525.) B. Berenson I p. 252 und II, 115 n. 1681. Federzeichnung mit brauner Tusche. H. 39½ cm, Br. 21 cm. Ph. Braun 10 [Abb. 17].
11. Studie zum Atlanten links über der Persica. Vorderarme unten links wiederholt. Nach Wickhoff (a. a. O. XIII p. CXCII. S. R. 155). Vlämische Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert, aber sicherlich Kopie nach einem Original Michelangelos. Rötel weiss gehöht. H. 263 mm, Br. 138 mm. Wien Albertina. Br. 36 [Abb. 18].
12. Studie zum Kopf des Atlanten links über der Persica mit leichter Veränderung des Kopftuches. Rückseite einer Studie zum Adam in der Erschaffung. Weigel 402 n. 33. Ottley 29. Robinson 40 n. 32. B. Berenson II, 123 n. 1746. Rötelzeichnung bei Mrs. F. Locker-Sampson in Rowfant (Crawley). H. 19 cm, Br. 25 cm [Abb. 20]. Derselbe Kopf begegnet uns auch auf dem bekannten Studienblatt (Br. 75), dessen noch von Springer angenommene Echtheit (I Fig. 15) von Wölfflin (Jugendwerke 85) widerlegt worden ist. Es ist Nerino Ferri gelungen, wenigstens eine der Vorlagen für diese Köpfe in den Uffizien zu entdecken. Vgl. Jacobsen und Ferri Taf. I.

Zweifelhaft.

13. Torso des Atlanten links über Jesaias. Kreidezeichnung im Louvre. Ph. Giraudon 718 [Abb. 21].
14. Studie zum Atlanten links über Daniel. Kreidezeichnung in der Casa Buonarroti. H. 246 mm, Br. 174 mm. B. Berenson II p. 113 Anm. Ph. Alinari 1045. Kopie desselben Atlanten in den Uffizien. Ph. Alinari 371 [1]) [Abb. 22].

II. MEDAILLONS.

15. Die Opferung Isaaks. Schwarze Kreide. H. 35 cm, Br. 24½ cm. B. Berenson I p. 223 und II, 78 n. 1417 setzt diese Zeichnung in der Casa Buonarroti mit Unrecht in die späten Jahre des Meisters. Wahrscheinlich ist sie eine Studie für das letzte Medaillon über der Libica, wenn hier auch die Komposition der Opferung Isaaks eine andere ist. Ph. Alinari 1012. Abb. bei Ricci, Michelange p. 89 [Abb. 23].

III. KOMPOSITIONEN IN DEN GEWÖLBEECKEN.

1. Judith.

16. Studie zur Enthauptung des Holofernes im Teyler-Museum zu Haarlem [2]).

[1]) Ein zweifelhaftes Blatt mit Studien eher nach den Atlanten als für sie besitzt die Casa Buonarroti (Rah. 17 n. 75) H. 42. Br. 28. In Kreide ausgeführt, zum Teil mit Tinte nachgezogen. Die dargestellten Atlanten lassen sich mit dem links über der Cumaea und (dreimal variiert) mit dem rechts über Jesaias identifizieren. Eine ähnliche Studie findet man (gleichfalls in Kreide ausgeführt) im Rahmen 6 n. 33.
[2]) Vgl. Weigel p. 392 n. 21. Prestel, Schmidt'sches Kabinett 23.

Bei Marcuard Tav. III, Rückseite von Tav. I. [Abb. 24.] Vgl. Allgem. Zeitung Beilage 81 (1901) p. 4. B. Berenson II, 80 n. 1463 giebt dieselbe Erklärung[1]). Flüchtige Kreidezeichnung. H. 261 mm, Br. 405 mm [Abb. 25].

2. Haman[2]).

17. Studie für den lesenden Kämmerer. Hand und ausgestreckter Arm des Ahasver. Rötelzeichnung in der Casa Buonarroti (Rahmen 2 n. 12). H. 17 cm, Br. $22\frac{1}{2}$ cm. Hand Ahasvers später übergangen. Auch von B. Berenson II, 113 n. 1657 richtig bestimmt, aber mit Unrecht, wie mir scheint, dem Michelangelo abgesprochen. Bis dahin unediert. Originalaufnahme von Alinari [Abb. 26].
18. Studie für zwei Gekreuzigte. Federzeichnung im British Museum. H. 25 cm, Br. $16\frac{1}{2}$ cm. Fagan p. 56 n. V. B. Berenson II, 84 n. 1487. Ph. Braun 23 [Abb. 27].
19. Flüchtige Studie zum Haman. Federzeichnung im Louvre auf der Rückseite einer Aktstudie für einen stehenden Jüngling [Abb. 28]. Höhe $32\frac{1}{2}$ cm, Br. 17 cm. Ph. Giraudon 1398. B. Berenson II, 103 n. 1590 [Abb. 29].
20. Aktstudie für Kopf und Oberkörper Hamans im Teyler-Museum von Haarlem. Auf demselben Blatt Detailstudien für die linke Hand und den rechten Arm Hamans und für die rechte Hand Gott Vaters in der Erschaffung Adams. Die beiden letzteren sind aufgeklebte Ausschnitte. Verso: Kreide und Rötel (flüchtige Skizzen). H. 253 mm, Br. 199 mm. Marcuard (p. 11, p. 13 und Tav. IX) qualifiziert dies Blatt als eine der herrlichsten Zeichnungen Michelangelos, während es B. Berenson (II, 114 n. 1670) in die Schule Michelangelos versetzt. Vielleicht ist Daniello da Volterra der Urheber der Zeichnung, der die Kopie eines Auferstehenden aus dem Jüngsten Gericht in den Uffizien (n. 238) in ganz ähnlicher Technik ausgeführt hat [Abb. 30].
21. Studie für den Torso Hamans, das linke Bein und den rechten Fuss. Sammlung Malcolm im British Museum. Kopie in Windsor (Br. 120). Vgl. Robinson, Katal. p. 21 n. 60. Berenson (II, 116 n. 1690) giebt auch dies Blatt einem Schüler. Verso: Leichte Skizzen für den Oberkörper Hamans. H. 40 cm, Br. 20 cm. Ph. Br. Beaux Arts 68. Auch Morelli (Kunstchr. 1892, p. 488) hielt die Zeichnung für unecht, die aber jedenfalls auf ein Original Michelangelos zurückgeht [Abb. 31].

3. Erhöhung der ehernen Schlange.

22. Zwei, im Fresko völlig veränderte, Kompositionen übereinander. Rötelzeichnung in Oxford. H. $23\frac{1}{2}$ cm, Br. 34 cm. Vgl. Robinson drawings 38 n. 29 und B. Berenson II, 98 n. 1564 u. Pl. CXXXV. Ph. Br. 72[3]) [Abb. 32].

[1]) Ebenso H. v. Beckerath. Vgl. Kunstchronik XII (1901) p. 422.
[2]) Vgl. Weigel p. 393 n. 4722. Marville, Collection de Turin 135.
[3]) In der Casa Buonarroti befindet sich (Rahmen 7 n. 37) eine Rötelzeichnung, die gleichfalls als Studie zur „ehernen Schlange“ angesehen werden darf. (H. $21\frac{1}{4}$ cm, Br. $25\frac{1}{2}$ cm.) Eine Gruppe von sieben Personen streckt aneinandergedrängt die Arme nach derselben Richtung aus. Quer über das Blatt erkennt man die Schrift Michelangelos, dazu drei Studien für einen Fuss. Das Motiv des einen, der dem anderen die Arme hält und stützt, ist auch noch im Fresko beibehalten. Eine Kopie Raffaels nach Michelangelos Fresko behauptete Passavant (Raffael von Urbino II p. 590 a a). in Holkham-Hall entdeckt zu haben. Vgl. auch Weigel 392 n. 12 u. n. 14.

23. Kopie der Hauptgruppe der vorigen Zeichnung nach N. Ferri von Ant. Dom. Gabbiani. Kohlenzeichnung in den Uffizien (Dis. 17371), wo sich nach Berenson und Robinson auch eine dem Aristotile di Sangallo zugeschriebene Kopie der unteren Gruppe befindet. Originalphotographie von Bicchierai [Abb. 33].
24. Entwurf für dieselbe Komposition als Tondo, das die Vermutung nahe legt, dass Michelangelo ursprünglich die Erhöhung der ehernen Schlange für eins seiner Bronzemedaillons bestimmt hatte. Rötelzeichnung in den Uffizien. Verso: Armstudie in Rötel ausgeführt. H. 258 mm, Br. 206 mm. Die Zeichnung wurde entdeckt und reproduziert von N. Ferri in der Rivista d'Arte II (1904) p. 28 ff. Vgl. Jacobsen und Ferri Taf. XVII. Ph. Brogi n. 1429 [Abb. 34].

IV. DIE MITTELBILDER.

1. Trunkenheit Noahs.

25. Vermutlich Aktstudie für den grabenden Noah. Daneben Skizze für den mittleren der Söhne und andere Studien. Federzeichnung im Louvre. H. 26½ cm, Br. 18½ cm. Oben links in der Ecke die Verse:

    Al dolcie mormorar d'un fiumiciello
    Ch'aduggia di uerd'ombra un ciaro fonte.

    Vgl. Frey, Dichtungen p. 255. CLXVI. Verso: Zeichnung für den Bronzedavid für den Marschall von Gié. Vgl. Frey, Dichtungen p. 301, I. Berenson II, 101 n. 1585 hat auf den Zusammenhang der Zeichnung mit dem Fresko zuerst hingewiesen. Ph. Giraudon 1395[1]) [Abb. 35].

2. Die Sündflut.

26. Flüchtige Federskizze für die Kämpfenden im Kahn in den Uffizien. H. 101 mm, Br. 246 mm. Vgl. Ferri, Rivista d'Arte II (1904) p. 27. Jacobsen und Ferri Taf. XVI. Ph. Bicchierai[2]) [Abb. 1].

3. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies.

27. Studie für die Beine Evas im Sündenfall (?). Federzeichnung in der Casa Buonarroti. (Rah. 10 n. 44.) H. 20½ cm, Br. 16 cm. Reproduziert im Album Michelangiolesco Tav. 3[3]) [Abb. 36].
28. Studie für den Torso des vertriebenen Adam. Meisterhafte, bisher in der Literatur völlig unberücksichtigt gebliebene Kohlenzeichnung in der Casa

[1]) Das gebogene linke Bein auf der Kohlenzeichnung zu Haarlem, das Marcuard (Taf. XI) als Studie für den „Tag" der Medici-Kapelle bestimmt hat, könnte auch als Studie für die verwandte liegende Gestalt des Noah gelten.

[2]) Eine Kopie nach Gruppen aus der Sündflut von Passarotti befindet sich in den Uffizien. Vgl. B. Berenson II, 112 n. 1639. Ph. Brogi 1512. Vgl. bei Berenson n. 1661 (Ph. Alinari, Casa Buonarroti 1047) und n. 1638 (Ph. Braun, Uffizi 187).

[3]) Eine Rötelstudie zu einem Sündenfall in der Sammlung von L. Bonnat (Ph. B. B. Arts 63) wurde noch neuerdings wieder in der Gazette d. B. Arts (1903 XXIX p. 199) als Zeichnung Michelangelos reproduziert, dem sie schon Morelli (Kunstchr. 1892 p. 488) abgesprochen hatte. B. Berenson I, 242 hat diese und ähnliche Zeichnungen, wie mir scheint, mit Recht dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben. Eine alte Kopie nach Michelangelo, in Sepia ausgeführt, bewahrt die Ambrosiana in Mailand (Br. 15).

Buonarroti. (Rah. 10 n. 45.) H. 27 cm, Br. 20 cm. Originalaufnahme von Alinari [Abb. 37].

29. Studie für denselben. (Oberkörper und Arme.) Gleichfalls unbeachtet gebliebene Kohlenzeichnung in der Casa Buonarroti. (Rah. 12 n. 64.) H. 41 cm, Br. 26 1/2 cm. Die beiden oberen Entwürfe und die Hand unten links sind von späterer Hand mit Blei übergangen worden. Stark verkleinerte Photographie bei Alinari 1018 [Abb. 38].

4. Erschaffung Adams.

30. Studien für Gott Vater und die ihn umschwebenden Engel. Rötelzeichnung in Haarlem auf der Rückseite von Abb. 11 dieses Katalogs. Bei Marcuard Taf. VI. Genaue Beschreibung des Blattes ebendort p. 12. B. Berenson II, 81 n. 1465. H. 278 mm, Br. 211 mm [Abb. 12].
31. Studien für die Putten, die sich rechts an Gott Vater herandrängen. Rötelzeichnung in Haarlem auf der Rückseite von Abb. 13 dieses Katalogs. Marcuard Tav. VIII. Beschreibung p. 12. B. Berenson II, 81 n. 1466. H. 266 mm, Br. 195 mm [Abb. 14].
32. Skizze für den Rumpf Gott Vaters. Rötelzeichnung in den Uffizien. Dis. 18722. H. 255 mm, Br. 350 mm. Ferri, Miscellanea d'Arte I (1903) p. 78. B. Berenson II, 182 n. 1399^E. Brogi Tav. III, Jacobsen und Ferri Taf. IX. (Verso: Studie für den Atlanten rechts über Jesaias und links über Daniel. n. 9 dieses Katalogs) [Abb. 15].
33. Studie für Rumpf und Beine Adams[1]). Rötelzeichnung bei Mrs. F. Locker-Sampson in Rowfant (Crawley). Reproduziert bei Ottley. Text p. 32. Angezweifelt von Berenson 123 n. 1746^A. H. 19 cm, Br. 25 cm. (Verso: Kopie nach dem Kopf des Atlanten links über der Persica n. 12 dieses Katalogs) [Abb. 19].
34. Flüchtige Studie zum Kopf Adams. Zeichnung in schwarzer Kohle auf der Rückseite von Entwürfen für die Medici-Gräber im British Museum. H. 28 cm, Br. 21 cm. B. Berenson II, 86 n. 1894[2]). Originalphotographie Donald Macbeth [Abb. 2].

Zweifelhaft.

35. Früher Entwurf zum Adam im umgekehrten Sinne, im Jahre 1885 in Wien mit der Sammlung Artaria versteigert [Abb. 39].[3]) Vgl. die Bronzestatuette im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin bei Bode, Italienische Bronzen n. 386. Verso: Studien nach einem ruhenden Flussgott mit und ohne Gewandung

[1]) Die in der Literatur bekannteste Zeichnung. Schon in Woodburns Katalog der Lawrence Gallery p. 26 n. 79 genau beschrieben. Abb. bei Symonds I, 241. Vgl. auch Gotti II, 221 a. Fagan p. 59 n. VII. Da ich das Original dieser Zeichnung nicht kenne, muß ich mich des Urteils enthalten.

[2]) Den Studienkopf im British Museum auf der Rückseite des Mannes mit dem Globus halte ich für einen weiblichen Kopf und schon wegen des Kopftuches nicht für einen Entwurf zum Adam. Als solcher wurde er von R. S. Gower (Michael Angelo Buonarroti, London 1903, p. 86) reproduziert. Dagegen wurde die Kohlenzeichnung im British Museum noch nicht als Studie für Adam identifiziert.

[3]) Reproduktion des recto nach dem Lichtdruck in den Graphischen Künsten VII (1885) p. 70, des verso nach dem Katalog der Sammlung Artaria, der 1886 bei O. Miethke in Wien erschien (n. 228). Studien für Hände und Arme Adams sieht man auch auf dem im Text (p. 201) reproduzierten Blatt mit dem Entwurf für die Gliederung der Decke.

[Abb. 40]. Federzeichnungen. H. 25 cm, Br. 38½ cm. Die Zeichnung wird in der jüngsten Litteratur nirgends mehr erwähnt.

36. Frühe Studie zum Adam. Links der ausgestreckte linke Arm. Rötelzeichnung in der Akademie zu Venedig. Ph. Naya 209[1]) [Abb. 41].

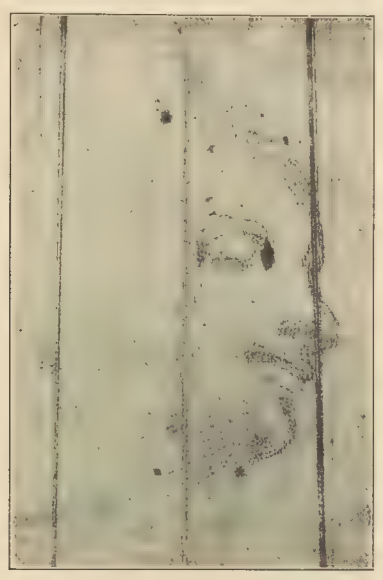


Abb. 2 STUDIE ZUM KOPF ADAMS
British Museum

V. PROPHETEN UND SIBYLLEN.

1. Propheten.

37. Mutmassliche Studie zum Jonas. Rötelzeichnung in Oxford. H. 8 cm, Br. 5 cm. Robinson 13 n. 12. [Abb. bei Fisher 30.] B. Berenson II, 95 n. 1554. Ph. Br. 67[2]) [Abb. 3].

38. Kopie nach dem Jonas. Zeichnung in schwarzer Kohle im British Museum. H. 36½ cm, Br. 27½ cm. Von Morelli (Kunstchr. 1892, p. 525) für Original gehalten. Vgl. Fagan 54, IV. und B. Berenson II, 115 n. 1682[3]).

[1]) Vgl. ferner über andere verschollene und wohl meist unechte Zeichnungen zur Schöpfungsgeschichte: Weigel p. 391 n. 1—5 und Robinson 44 n. 34. (Kopie nach dem schlafenden Adam in Oxford, Fisher 17.)

[2]) Justi 118 sieht hier einen Entwurf zum Ezechiel.

[3]) Kopien nach Jonas kommen besonders häufig vor. Eine echte Studie soll sich in der Sammlung Robinson (Katal. n. 25) befunden haben. Sie wurde, wie mich Herr O. von Schleinitz damals freundlichst wissen liess, im Jahre 1902 bei Christie versteigert und von einem Herrn Johnson — wahrscheinlich ein vorgeschobener Name — für £ 160 erstanden. Herr von Schleinitz konnte

2. Sibyllen.

Allgemeine Studien.

39. Sogenannter „Jesaias“, weil das Motiv des aufgestützten Armes in Zeichnung und Fresko dasselbe ist. Federzeichnung im British Museum mit Entwurf für ein Ceremonienbild von späterer Hand auf der Rückseite. Eine der berühmtesten Zeichnungen Michelangelos aus der Sammlung Cicciaporci, die ihre eigene Litteratur besitzt. H. 42 cm, Br. 28 cm. Der weibliche Typus des Kopfes mit dem deutlich erkennbaren Ansatz für eine Haube, das anmutige Motiv der tief entblössten rechten Schulter und endlich auch die, wie mir scheint, weibliche Brust bestimmen mich, in dieser Studie eine Sibylle zu erkennen, deren Armhaltung Michelangelo dann auf den Jesaias übertragen hat. Zur Litteratur vgl. Ottley p. 32 (Reproduktion). Lawrence Gallery p. 22 n. 63. Gotti II, 221. Burlington-Katal. (1870) p. 13 n. 78. B. Berenson II, 84 n. 1486. Beste Reproduktion in den Reproductions of drawings in the British Museum 1888 Tav. XII [Abb. 42].
40. Studie für eine sitzende Frau mit zwei Putten, die ein grosses Buch neben sich auf einem Tisch hält. Wahrscheinlich frühere Studie für die Erythraea. Rötelzeichnung im Louvre. H. 29 cm, Br. 18 cm. (Ph. Giraudon 1390) [Abb. 43]. Rückseite: Zwei Männer, die einen Toten auf ihren Schultern tragen. Wahrscheinlich eine nicht benutzte Studie zur Sündflut (Ph. Br. 48. Gir. 95. Vgl. B. Berenson II, 101 n. 1584) [Abb. 44].
41. Studie für eine Sibylle in drei Kopien in Venedig (Alinari 1087), im Louvre (Giraudon) und in Oxford (Fisher pl. 13) erhalten. Studien zum rechten Oberarm der Sibylle (beide nicht von Michelangelo) befinden sich im British Museum (Br. 22) und in München (Bruckmann 177)[1]. Vgl. auch Robinson p. 15 n. 14.

Bestimmbare Studien.

42. Erste Studie nach dem Modell zur Erythraea. Zeichnung mit Kohle und schwarzer Feder im British Museum. H. 38 cm, Br. 25 cm. Auch Berenson hat den Zusammenhang mit der Erythraea erkannt und qualifiziert doch diesen zweifelsohne weiblichen Akt als „sketch for a Prophet on the ceiling“ (II, 84 n. 1485). Abbildung hier nach der Reproduktion in der Lawrence Gallery (Pl. 21) [Abb. 45]. Verso: Flüchtige Studie für dieselbe Sibylle. Links unten die ausgestreckte linke Hand. Originalphotographie Don. Macbeth[2]) [Abb. 46].
43. Studie für den Kopf der Cumaea. Aufbewahrungsort unbekannt. Reproduziert nach Grimm, Michelangelo Jubiläumsausgabe s. a. Von derselben Rötelzeichnung bewahrt die Albertina einen Stich in einem Sammelbande von „Adam l'ainé sculpteur du roi 1758“. Vgl. Nagler I p. 14[3]) [Abb. 47].

damals trotz aller aufgewandten Mühe nichts weiteres über den Verbleib der Zeichnung erfahren. Ein Blatt mit seltsamen Variationen des Jonas — Kopie nach verlorener Originalzeichnung — bewahrt die Königl. Sammlung in Stockholm. [Abb. im Text n. 382.] Justi (Michelangelo p. 92) hat seltsamerweise ein Blatt in den Uffizien (Album Michelangiolesco 8), das wahrscheinlich von Lionardo Cungi stammt, für eine Originalzeichnung Michelangelos angesprochen.

[1]) Auf demselben Münchener Blatt befindet sich u. a. eine Rötelstudie nach dem liegenden Ignudo rechts über dem Eckzwickel mit der ehernen Schlange.

[2]) In Woodburns Katalog der Lawrence Gallery (p. 29 n. 94) wird auch eine Zeichnung als Studie für eine Tiburtina in der Sixtina beschrieben. Vgl. auch Gotti II, 222. Vgl. auch Burlington fine arts club Catalogue 1870 p. 13 n. 84: Sibylla Erithrea. Study for figure in the Sistine Chapel. H. Vaughan, Esq.

[3]) Eine flüchtige Kopie des Compartimento mit der Cumaea (Federzeichnung) befindet sich in Venedig. Ph. Naya 207.

44. Studie für die linke Hand der Libica und des Knaben neben ihr mit der Rolle unter dem linken Arm. Berühmte Rötelzeichnung in Oxford mit Federzeichnungen für das Julius-Grab. Verso: Beinstudien. H. 28½ cm, Br. 19½ cm. Vgl. Robinson p. 26 n. 23, Berenson II p. 97 n. 1562 giebt eine ausführliche Würdigung dieser Zeichnung. Ph. Br. 69. Glänzende Reproduktion bei Sidney Colvin, Selected drawings pl. 6[1]) [Abb. 48].

Kopien.

45. Freie Kopie Passarottis nach der Delphica. Vielleicht auch Kopie nach einer Studie Michelangelos für dieselbe. Federzeichnung in Oxford. H. 26 cm, Br. 20 cm. (Ph. Br. 73.) Robinson p. 39 n. 30. Von Wickhoff (a. a. O. p. CCVIII) zuerst dem Passarotti zugeschrieben. B. Berenson II, 118 n. 1704[2]). Abb. bei S. Colvin, Selected drawings III Tab. 9 [Abb. 49].
46. Kopie nach einer Studie Michelangelos für die Libica. Rötelzeichnung in den Uffizien dem Heemskerk zugeschrieben, von dessen Hand vielleicht auch der Atlant in der Albertina stammt. (Dis. 2318.) Abgebildet als Originalzeichnung Michelangelos auf den unnumerierten Tafeln in Grimms Jubiläumsausgabe. Originalphotographie von Bicchierai. H. 30 cm, Br. 23 cm[3]) [Abb. 50].



Abb. 3 MUTMASSLICHE STUDIE ZUM JONAS
Oxford

[1]) Leider hat S. Colvin das von Berenson beschriebene Verso dieser Zeichnung nicht reproduziert und nicht einmal im Text erwähnt.
[2]) Zu Zeichnungen nach der Delphica. Vgl. Weigel p. 399 n. 94 und 95. Kopie Weimar. Br. 608.
[3]) Vgl. Lawrence Gallery p. 29 n. 95: The Libica Sybil in the vault of the Sistine Chapel; this fine model is highly finished in black chalk, slightly washed with bistre. From the collections of M. Buonarroti and the Chevalier Wicar. Vgl. auch Weigel 399 n. 98. Andere Kopien in den Uffizien (Ferri, Catal. p. 39 n. 605, Alinari 372) und in Weimar (Br. 607).

VI. DIE VORFAHREN CHRISTI.

Kompositionen in den Stichkappen.

47. Ozias, Joatham, Achaz. Zwei Studien für den Kopf der schlafenden Frau. Rötelzeichnung in der Casa Buonarroti. H. 35½ cm, Br. 27 cm. Die Identifikation dieser wundervollen Zeichnung mit der Frau der Oziasgruppe ist nur eine Vermutung. B. Berenson II, 77 n. 1401 nennt diese Studie sogar „head of a youth". Ph. Alinari [Abb. 51].
48. Skizze für den Kopf des Mannes in derselben Gruppe. Den Frauenkopf en face hat Michelangelo später für die Gruppe Jesse, David, Salomon verwandt. Zeichnung in schwarzer Kohle ausgeführt in den Uffizien. H. 20 cm, Br. 16 cm. B. Berenson II, 111 n. 1630 giebt diese Zeichnung dem von ihm erfundenen „Andrea di Michelangelo". Ph. Alinari 278 [Abb. 52].
49. In engem Zusammenhange mit dieser Gruppe steht die Federzeichnung für eine Madonna selbdritt im Louvre. Die hl. Anna ist die sitzende, eingeschlafene Frau im umgekehrten Sinne. H. 32½ cm, Br. 26 cm. Ph. Br. 54. [Abb. 53] Beschreibung und kritische Würdigung der Zeichnung und ihres Verso [Abb. 54] bei Berenson II, 100 n. 1579. Eine andere, allerdings mit dem Fresko nicht sicher zu identifizierende Skizze für diese Gruppe haben Ferri und Jacobsen (a. a. O. Taf. XV) in den Uffizien gefunden. Vgl. Miscellanea d'Arte I (1903) p. 84, Dis. 18737.
50. Kopf eines schlafenden Mannes. Rötelstudie in der Casa Buonarroti (Rah. 10 n. 47) wahrscheinlich für die Aza-Josaphat-Joram-Gruppe. H. 13½ cm, Br. 15 cm. Ph. Alinari 1038 [Abb. im Text p. 442 n. 202].
51. Wahrscheinlich bezieht sich auch die Mittelgruppe eines Studienblattes, in schwarzer Kohle ausgeführt, im British Museum auf die Kompositionen der Gewölbekappen. H. 39 cm, Br. 27 cm. Berenson (II, 89 n. 1508) vermutete hier eine Illustration des IV. Gesanges des Purgatorio v. 103—108. Inhaltlich und formell wird man vielmehr auf die Vorfahren der Sixtina hingewiesen. Der stürmisch vordrängende Knabe mit dem ausgestreckten Arm kehrt links in der Ozias-Lünette wieder; in der Roboam-Lünette ist das Motiv mit dem herabhängenden Arm ausgeführt. Man kann sich die Gruppe sehr wohl als Studie für die Josias-Familie in der ersten Gewölbekappe rechts vom Eintretenden denken. Phot. Braun 8.

Kompositionen in den Lünetten.

52. Studien für den Träger des aufgeschlagenen Geschlechtsregisters in der zerstörten Lünette rechts über dem Hochaltar (Abraham, Isaac, Jacob, Juda). Heute zwei Blätter. Früher ein Blatt. H. 110 resp. 105 mm, Br. 60 mm. Federzeichnungen in den Uffizien, entdeckt und ediert von N. Ferri (Rivista d'arte II (1904) p. 26). Von Ferri, der Ottleys Stich nach den verlorenen Lünetten nicht kannte, gleichfalls in die Sixtina-Periode versetzt, aber als Studien für Propheten angesprochen. Dis. 17379 u. 17380. Vgl. Jacobsen und Ferri Taf. XVI. Originalphotographie Bicchierai[1]) [Abb. 55 und 56].
53. Männliche Aktstudie, von Michelangelo für die Frau links in der Naasson-Lünette verwandt. Zeichnung in schwarzer Kreide in der Casa Buonarroti

[1]) Mit besonderer Freude bestätige ich hier noch einmal dem Herrn Cavaliere Nerino Ferri meinen Dank, der mir die Vorlagen für diese Tafel sowie für die Abb. 28 und 26 in freundlichster Weise zur Verfügung gestellt hat.

(Rahmen 4 n. 24) H. 16½ cm, Br. 13 cm. Originalphotographie von Alinari [Abb. 57].

54. Studie für den lesenden Mann in der Asa-Lünette [1]). Rötelzeichnung in Oxford. H. 19½ cm, Br. 20½ cm. Robinson p. 36 n. 27. Ph. Braun 71. B. Berenson II, 98 n. 1563 (vgl. I, 184). Die hier ausgesprochene Vermutung, Michelangelo habe das Fresko nach dieser Zeichnung nicht eigenhändig ausgeführt, halte ich für völlig unbegründet [Abb. 58].

55. Studie eines Frauenkopfes, im Gesichtstypus, in Haltung und Ausdruck dem Jüngling rechts in der Eleasar-Mathan-Lünette so nahe stehend, dass man meint, Michelangelo habe diesmal ein weibliches Modell für einen Jüngling benutzt. Rötelzeichnung in Oxford. H. 21 cm, Br. 16 cm. Kopie in den Uffizien. B. Berenson II, 95 n. 1552 findet mit Recht in dieser Studie „the beauty, the refinement and the charm of the earlier decorative figures in the ceiling". Robinson p. 11 n. 10. Woodburn, Lawrence Gallery n. 19. Ph. Braun 65 [Abb. 59].

56. Studie für einen Frauenkopf, von Berenson II, 107 n. 1608 mit der Frau in der Josephs-Gruppe der Lünette rechts über dem Eingang identifiziert. Die Übereinstimmung ist allerdings nicht schlagend; jedenfalls ist die herrliche Zeichnung aber in diese Schaffensperiode des Meisters zu setzen und den Studien für die Sixtina-Decke anzureihen. H. 20¾ cm, Br. 14¼ cm. Ph. Grosvenor Gallery Windsor 18 und Braun 113 [Abb. 60].

Kopien.

57. Kopie des B. Passarotti nach der Frau links in der Naasson-Lünette. Federzeichnung in den Uffizien n. 17393. Originalphot. Bicchierai [2]).

58. Kopie des B. Passarotti nach dem Mann in der Roboam-Abias-Lünette rechts. Federzeichnung in den Uffizien n. 17386. Originalphot. Bicchierai [3]) [Abb. 61].

Das Skizzenbuch in Oxford.

Das Skizzenbuch in Oxford besteht aus acht Doppelblättern. (H. 27½ cm, Br. 27 cm), die von J. Fisher in den Faksimiles radiert (Tav. II—IX) und von Robinson p. 28 ff. eingehend beschrieben worden sind. Sidney Colvin wird voraussichtlich in seinen Oxford-drawings diese Zeichnungen in mustergültiger Weise publizieren. Neuerdings hat Berenson das ganze Skizzenbuch mit Nachdruck für einen Schüler Michelangelos in Anspruch genommen (I, 249; II, 117 n. 1702; 118 n. 1703) [4]).

[1]) Eine Kopie in schwarzer Kohle nach derselben Figur wurde in der Sammlung Rogers noch von Passavant bewundert (Kunstreise durch England p. 87) und von Ottley reproduziert p. 32.

[2]) Vgl. über Passarotti als Kopist Michelangelos B. Berenson I, 266 und II, 1646—52. Auch sonst wurden die Gruppen in den Lünetten vielfach kopiert. Vgl. Ottley p. 31, Robinson 36 n. 27 (Ph. Braun 71) u. n. 28, Weigel p. 404 und die von Ongania im Jahre 1877 in Venedig herausgegebene Nuova raccolta di 60 disegni originali dei più grandi artisti Italiani Tav. 36. Ausser den bekannten Handstudien Passarottis in der Albertina und im Louvre hat sich noch eine dritte in der Sammlung Bonnat in Paris erhalten, die dort gleichfalls dem Michelangelo zugeschrieben wird. Vgl. auch Woodburn: Lawrence Gallery 28 und über zwei Kopien des A. Caracci oben im Text p. 444 und 445.

[3]) Passarotti hat auch noch andere Lünetten kopiert. In den Uffizien die Gruppe links der Josias-Jechonias-Salathiel-Lünette (Phot. Philpot 2565), in Chatsworth die Gruppe links der Osias-Joatham-Achaz-Lünette (Phot. Braun 74). In der Florentiner Zeichnung bemerken wir noch ein zweites Kind auf dem Schoss der Mutter, das im Fresko fehlt.

[4]) Ich fand im letzten Jahre keine Gelegenheit mehr, das Oxforder Skizzenbuch im Original zu

59. A. Links: Federskizzen. Man erkennt erste Entwürfe für die Spinnerin der Jesse- und den Alten der Salmon-Lünette. Rechts: Kohlenzeichnung für denselben Alten, aber stehend. (Rob. n. 25, 27; Fish. 2.)
59. B. Rechts: Fünf Federskizzen, darunter den schlafenden Jakob (im umgekehrten Sinne) der verlorenen Lünette Phares. Links: Vier Federskizzen gleichfalls für die Lünetten. (Fish. 3.)
60. A. Links: Zeichnung in schwarzer Kohle für den schlafenden Jakob (im umgekehrten Sinne). Rechts: Studie in schwarzer Kohle für den Mann, der in der verlorengegangenen Abraham-Lünette das Geschlechtsregister hält. (Rob. 3. Fish. 4.) [Abb. im Text p. 455.]
60. B. Rechts: Studie einer Frau mit Kindern, in schwarzer Kreide ausgeführt, und für die Frau links in der Naasson-Lünette. Links: Zwei nicht zur Ausführung gelangte Studien, gleichfalls in schwarzer Kreide. (Rob. 25, 3 A.; Fish. 5.)
61. A. Links: Fünf Federskizzen für die Lünetten. Oben links von Michelangelos eigener Hand geschrieben: dì quidici di Sectebre. Rechts Federstudien für die Lünetten Aminadab (links) und Salmon (rechts). (Rob. 24, 1; Fish. 6.)
61. B. Rechts: Federzeichnungen für die Lünetten. Links ebenso. Hier identifiziert man eine Studie für die Roboam-Lünette rechts. (Rob. 24, 1 A.; Fish. 7.)
62. A. Links: Federzeichnungen für Gott Vater (erstes Mittelbild) und für die Spinnerin rechts in der Jesse-Lünette. Vgl. Ottley (der das Skizzenbuch in Italien erwarb) p. 30. Rechts: Studie für den Schlafenden der Roboam-Lünette rechts. (Rob. 24, 3. Fish. 8.)
62. B. Rechts: Verschiedene Federskizzen für Gott Vater und für Jonas. Rötelstudie für den schlafenden Jakob in der (verlorenen) Phares-Lünette, Links: Flüchtige Federskizzen für Lünettenbilder. (Rob. 24, 3 A.; Fish. 9.)

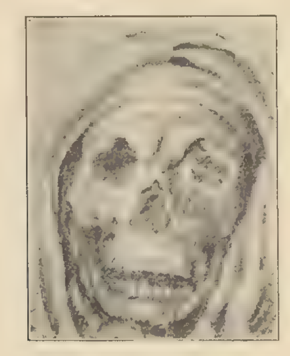


Abb. 4 TOTENKOPF
Kopie nach Michelangelo in der Casa Buonarroti

prüfen, kann mich aber selbst auf die Autorität Berensons hin nicht entschliessen, die merkwürdigen z. T. ja nicht einmal zur Ausführung gelangten Studien alle miteinander als Originale Michelangelos preiszugeben. Zeichnungen wie die Aktstudien zum Jakob und dem Mann mit dem »liber generationis« (Fisher Bl. 4 u. Bl. 9) halte ich für unanfechtbar. Vgl. im Text p. 455. Meister und Schüler haben wahrscheinlich beide teil an diesen Zeichnungen gehabt, und zwar möchte ich für ersteren die Kreide- und Rötel-, für letzteren die Federzeichnungen in Anspruch nehmen.

ZEICHNUNGEN ZUM JÜNGSTEN GERICHT.

I. Engelgruppen oben.

63. A. Studie für einen der Engel mit den Marterwerkzeugen oben rechts mitten über der Säule. Rechter Arm oben rechts in der Ecke noch einmal wiederholt. Studie unten rechts in der Ecke vielleicht für eine Frau verwandt, welche über einem sich umarmenden Gattenpaar rechts oben im Getümmel der Seligen erscheint. Kreidezeichnung im British Museum. H. 40 cm, Br. 27 cm. (Ph. Braun 18.) Berenson (II, 115 n. 1684) ist es nicht gelungen, für diese Zeichnung im Jüngsten Gericht die Ausführung zu finden. Er sieht hier mit Unrecht eine Kopie [Abb. 62].
63. B. Verso des vorigen Blattes, gleichfalls in Kreide ausgeführt, mit zwei Studien für denselben Engel und zwei anderen für den Engel mit dem Essigschwamm. Originalphotographie von Donald Macbeth [Abb. 63].

II. Christus und die Auserwählten.

64. Frühe Studie für die Hauptkomposition. Christus noch sitzend, rings um ihn im Kreise die Heiligen auf Wolken hockend; links als erste knieend mit flehend ausgestreckten Händen die Madonna. Kreidezeichnung im Musée Bonnat zu Bayonne. H. 36 cm, Br. 30 cm. Aus den Sammlungen Buonarroti, Wicar und Lawrence. Vgl. Woodburn, Lawrence Gallery n. 14. Originalphotographie mit gütiger Erlaubnis des M. Léon Bonnat in Paris hergestellt. [Abb. 64].
65. Etwas späterer Entwurf für die ganze Komposition, vor allem für die Hauptgruppe. Maria hat sich hier schon aus der Schar der Seligen losgelöst und naht sich mit flehend ausgebreiteten Armen ihrem Sohn. Zeichnung in schwarzer Kreide, an zwei Stellen mit der Feder nachgezeichnet, in der Casa Buonarroti (Rahmen 13 n. 65). H. 43½ cm, Br. 31 cm. Ph. Alinari 1013. Vgl. B. Berenson II, 78 n. 1143 [Abb. 65].
66. Studie für Christus[1]) (bärtig) und die Madonna. Rechts Gruppe der Märtyrer, unter ihnen noch Laurentius mit dem Rost. Der Kreuzträger hinter ihm ist auch im Fresko geblieben. Zeichnung in schwarzer Kreide in der Santarelli-Sammlung in den Uffizien. H. 19 cm, Br. 28 cm. Vgl. Rassegna d'Arte 1901 p. 77. B. Berenson II, 113 n. 1654. Jacobsen und Ferri Taf. XXIV. Ph. Brogi XI (dis. 170) [Abb. 66].
67. Studie für die Andreas-Gruppe links neben Maria. Zeichnung in schwarzer Kohle im Musée Bonnat in Bayonne. H. ca. 21 cm, Br. ca. 27 cm. Originalaufnahme mit gütiger Erlaubnis von M. Léon Bonnat in Paris hergestellt. [Abb. 67].
68. Skizze für den Auserwählten links am Rande (etwa Mitte der Komposition), der sich vornüberbeugt, um einen anderen heraufzuziehen. Zeichnung in schwarzer Kohle im British Museum. H. 15 cm, Br. 19 cm. Auf der Rück-

[1]) Die beiden Kreidezeichnungen für einen Christus (Alinari 1048) in der Casa Buonarroti beziehen sich, wenn überhaupt echt, nicht auf das Jüngste Gericht, sondern auf die von Michelangelo in einer Reihe von Zeichnungen behandelte Auferstehung Christi. Die drei von Weigel 398 n. 81—83 erwähnten Studien zum Jüngsten Gericht in der Sammlung Esterhazy (Ausstellg. d. Österr. Museums 17, 18, 19) haben nichts mit Michelangelo zu thun.

seite Architekturskizze, oben Reste von Michelangelos Schrift . . . . vicolo del ricomporre tucto el palazzo come . . . . none basta lanimo perchè non sono architecto . . . . in modo che io possa sapere le comodita di circa labitare 8 iuli et baiochi. Malcolm Catal. p. 23 n. 65. Originalaufnahme D. Macbeth [Abb. 68].

69. Studie für denselben und für einen Verdammten unten rechts im Kahn des Charon. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti (Rahmen 6 n. 27). H. 17½ cm, Br. 21½ cm. Originalaufnahme Alinari [Abb. 69].

70. Studie (im umgekehrten Sinne) für den Auserwählten, der ein Menschenpaar an einem Rosenkranz emporzuziehen sucht. Studien für die Medicäergräber. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti (Rahmen 5 n. 19). H. 20 cm, Br. 20½ cm. Originalaufnahme Alinari [Abb. 70].

71. A. Studie für den Laurentius. Unten links Kopf desselben Heiligen. Schwarze Kreide. Teyler-Museum Haarlem. H. 242 mm, Br. 182 mm. (Marcuard Taf. XIII.) B. Berenson II, 82 n. 1468 [Abb. 71].

71. B. Studie auf der Rückseite desselben Blattes in derselben Technik ausgeführt, vielleicht für den Verdammten ganz links in der Gruppe der sieben Hauptsünden über Francesca und Paolo. (Marcuard Taf. XIV)[1]) [Abb. 72].

72. Studie für einen erhobenen rechten Arm, mit etwas veränderter Wendung der Hand für die Heilige vor Petrus über Bartolomäus benutzt. Schwarze Kreide. British Museum. H. 11 cm, Br. 15½ cm. B. Berenson II, 89 n. 1510.

73. Studie zum Kopf des hl. Bartolomäus, der aber im Fresko den Kopf weit mehr zur Seite gewandt hat. Schwarze Kreide. British Museum. H. 39½ cm, Br. 25 cm. Rückseite: Leichte, nicht bestimmbare Skizzen. Vgl. Ottley 33. B. Berenson hat vielleicht mit Recht die Autorschaft Michelangelos angezweifelt (II, 116 n. 1692). Originalaufnahme D. Macbeth [Abb. 73].

III. Verdammte, Teufel, Auferstehende.

74. Studie eines von hinten gesehenen nackten Mannes, der mit erhobenen Armen und angezogenen Knieen aufwärts zu schweben scheint. H. 28 cm, Br. 22½ cm. Kreidezeichnung (auf ein anderes Blatt aufgeklebt) in der Casa Buonarroti (Rahmen 11 n. 54). Abb. nach Tav. 6 im Album Michelangiolesco [Abb. 74].

75. A. Studien für die Gruppe der sieben Hauptsünden; darüber Entwurf für die Märtyrergruppe, in welcher Simon, der Kreuzträger und Sebastian schon mit vollständiger Sicherheit entworfen sind. Ganz oben wohl Studie für einen der Engel mit den Marterwerkzeugen. Unten ein unausgeführt gebliebener Entwurf für einen Auserwählten, der andere emporzuziehen sucht. Zeichnung in schwarzer Kreide im British Museum. H. 39½ cm, Br. 21½ cm. B. Berenson II, 92 n. 1536. Pl. 144. Originalaufnahme D. Macbeth [Abb. 75].

75. B. Flüchtige Studien für dieselbe Gruppe in derselben Technik ausgeführt. Zwei Studien für denselben Kopf, wahrscheinlich des Heiligen, der in der

[1]) Studie für den Verdammten, der die Wollust darstellt (Mitte rechts am Rande). Schwarze Kreide. British Museum. H. 26 cm, Br. 20 cm. Die Zeichnung ist sicherlich eine Kopie eines Nachahmers Michelangelos und als solche auch von Berenson bezeichnet worden. B. Berenson II, 116 n. 1691.

Märtyrergruppe neben dem Kreuzträger über Simon erscheint und den linken Arm weit vorstreckt. Originalaufnahme D. Macbeth [Abb. 76].

76. Studie wahrscheinlich nach dem Teufel der bekannten „anima dannata" in Signorellis Fresko in Orvieto, die Michelangelo dann auch mit geringen Veränderungen in der Gruppe über Charons Kahn verwandt hat [Abb. 77]. Rechter Arm auf demselben Blatt wiederholt; darunter auf besonderem Blatt Studien für den linken Arm. Schwarze Kohle [Abb. 78]. Teyler-Museum Haarlem. Marcuard Tav. XV^{a}. H. 166 mm, Br. 190 mm. XV^{b} H. 134 mm, Br. 116 mm. Die Blätter wurden von Berenson (II, 114 n. 1673 u. 74) unbegreiflicherweise angezweifelt[1]).

77. Studie für eine verdammte Seele, vielleicht ein früherer Entwurf für den Unseligen, welchen Schlangen und Teufel zur Hölle herniederziehen. Schwarze Kreide. Windsor. H. 26 cm, Br. 21 cm. Ph. Br. 114 [Abb. 79]. Kopie des berühmten Kopfes nach der entgegengesetzten Seite gewandt in den Uffizien. Ph. Alinari. B. Berenson II, p. 111 n. 1619. Vgl. auch n. 1628. Verso: Studie für den knieenden Dämon, der einen Verdammten mit einer Hacke aus dem Kahn herauszieht[2]).

78. Studie wahrscheinlich für einen Verdammten, der mit vorgebeugtem Oberkörper aus Charons Kahn springt. Kreidezeichnung in Lille. H. 41 cm, Br. 27 cm. Ph. Braun 37. Von Morelli für echt gehalten (Kunstchr. 1892 p. 377), von Berenson (II, 114 n. 1678) mit gutem Recht angezweifelt [Abb. 80].

79. Studien für Teufelsköpfe, von denen sich zwei rechts und links von Minos auch im Fresko identifizieren lassen. Unten rechts: Studie für eine Herakles- und Antäus-Gruppe. Rötelzeichnung im British Museum. H. 25 cm, Br. 34 cm. B. Berenson II, 85 n. 1490[3]). Ph. Braun [Abb. 81].

80. A. Beine und rechter Vorderarm eines Auferstehenden, um den sich Engel und Teufel streiten, rechte Hand des Teufels und andere Skizzen. Schwarze Kreide. Windsor. H. 42½ cm, Br. 28 cm. B. Berenson II, 110 n. 1620. Originalaufnahme W. E. Gray [Abb. 82].

80. B. Studien zur Auferstehungsgruppe. Schwarze Kreide. Originalaufnahme W. E. Gray [Abb. 83].

81. A. Studie für einen Auferstehenden. Schwarze Kreide. British Museum. H. 29 cm, Br. 22½ cm. Lawrence Gallery 15. Sammlung Buonarroti. B. Berenson stellt, wie mir scheint, ganz zu Unrecht die Echtheit dieser und der folgenden Zeichnung in Frage (II, 115 n. 1683). Eine köstliche Zeichnung in Rötel nach diesem Auferstehenden von Daniello da Volterra wird in den Uffizien (n. 238) bewahrt. Angesichts dieser Zeichnung versteht man erst, wie Berenson (II, p. 114 n. 1670) die Studie zum Haman (Marcuard Taf. IX) dem Michelangelo absprechen konnte. Originalaufnahme D. Macbeth [Abb. 84].

81. B. Studie zur Vergil- und Dante-Gruppe (Hände Vergils, Oberkörper Dantes). Schwarze Kreide. Originalaufnahme D. Macbeth [Abb. 85].

[1]) Eine alte Kopie (Bandinelli?) dieser Gruppe befindet sich in Lille. B. Berenson II, 114 n. 1677. Phot. Braun 33.

[2]) Meine Bemühungen, eine Photographie dieser Zeichnung zu erlangen, sind leider erfolglos geblieben.

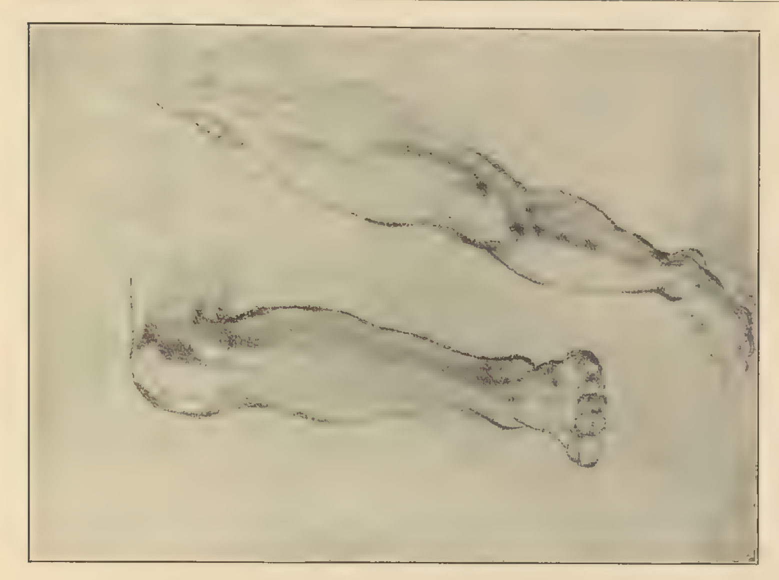
[3]) In Lille wird eine Rötelzeichnung Michelangelo zugeschrieben mit ähnlichen Teufelsfratzen (Br. 35) und von Berenson seltsamerweise unter den echten Zeichnungen Michelangelos aufgeführt (II, 82 n. 1475). Auch in der Casa Buonarroti wird eine ähnliche Zeichnung zu Unrecht dem Michelangelo zugeschrieben (Ph. Al. 1025).

82. Kopfstudie wahrscheinlich für einen Auferstehenden. Flüchtige Kreidezeichnung in der Casa Buonarroti. H. 12½ cm, Br. 10½ cm. Ph. Alinari 1038[1]) [Abb. 5].

[1]) Die Zahl der erhaltenen Kopien einzelner Figuren aus dem Jüngsten Gericht ist ungeheuer gross. Sie gelten meistens noch heute als Originale. Eine schöne und frühe Kreidestudie nach der Madonna wird im grossherzoglichen Schloss in Weimar bewahrt. Sie ist der Gruppe jener Zeichnungen anzuschliessen, die Berenson unter dem Namen Andrea di Michelangelo vereinigt hat (II, p. 245 ff.). Eine freie Kopie nach dem heute im Fresko vollständig zerstörten Teufel in der Felsengrotte unten über dem Hochaltar in den Uffizien. Studien nach Minos in Mailand (Alinari 20) und Windsor (Al. 123), nach einzelnen Figuren in den Uffizien, in der Casa Buonarroti (Alinari 1010 u. 1066), in der Sammlung Colbacchini in Venedig, in Oxford (Fisher 15, 16, 29, Robinson p. 71 ff.) u. s. w. Das Kupferstichkabinett in München bewahrt zwei echte Studienblätter Michelangelos für Arme und Hände in schwarzer Kreide ausgeführt (Phot. Bruckmann 126 und 127), die der Technik nach gleichfalls in diese Zeit gehören, sich aber nicht direkt als Studien fürs Jüngste Gericht identifizieren lassen. Dasselbe gilt von einer flüchtigen Studie in schwarzer Kreide ausgeführt, die Jacobsen und Ferri vermutungsweise auf die Madonna bezogen und Taf. XIII ihrer prächtigen Publikation über die neuentdeckten Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien ediert haben.



Abb. 5 KOPFSTUDIE FÜR EINEN AUFERSTEHENDEN (CASA BUONARROTI)



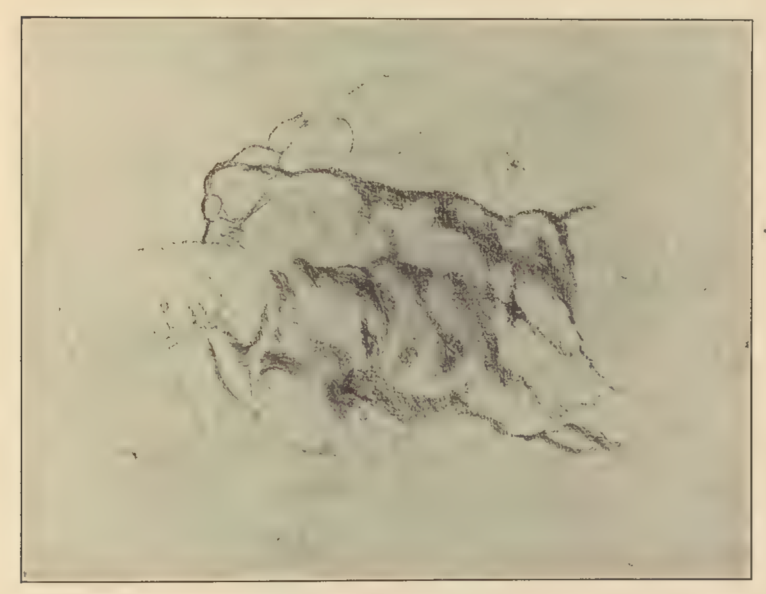


Abb. 6 und Abb. 7 STUDIEN FÜR DEN ATLANTEN RECHTS ÜBER DER DELPHICA IM BRITISH MUSEUM UND IN DER CASA BUONARROTI

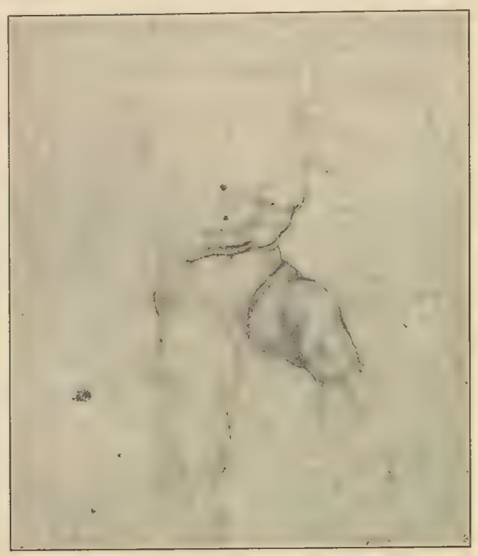


Abb. 8 STUDIE FÜR DEN ATLANTEN RECHTS ÜBER JESAIAS
UFFIZIEN



Abb. 9 STUDIEN FÜR DEN ATLANTEN LINKS ÜBER DER ERYTHRAEA IM BRITISH MUSEUM
Verso von n. 2 Abb. 6



Abb. 10 BEINSTUDIEN FÜR DEN ATLANTEN LINKS ÜBER JESAIAS
UFFIZIEN
Verso von n. 4 Abb. 8.

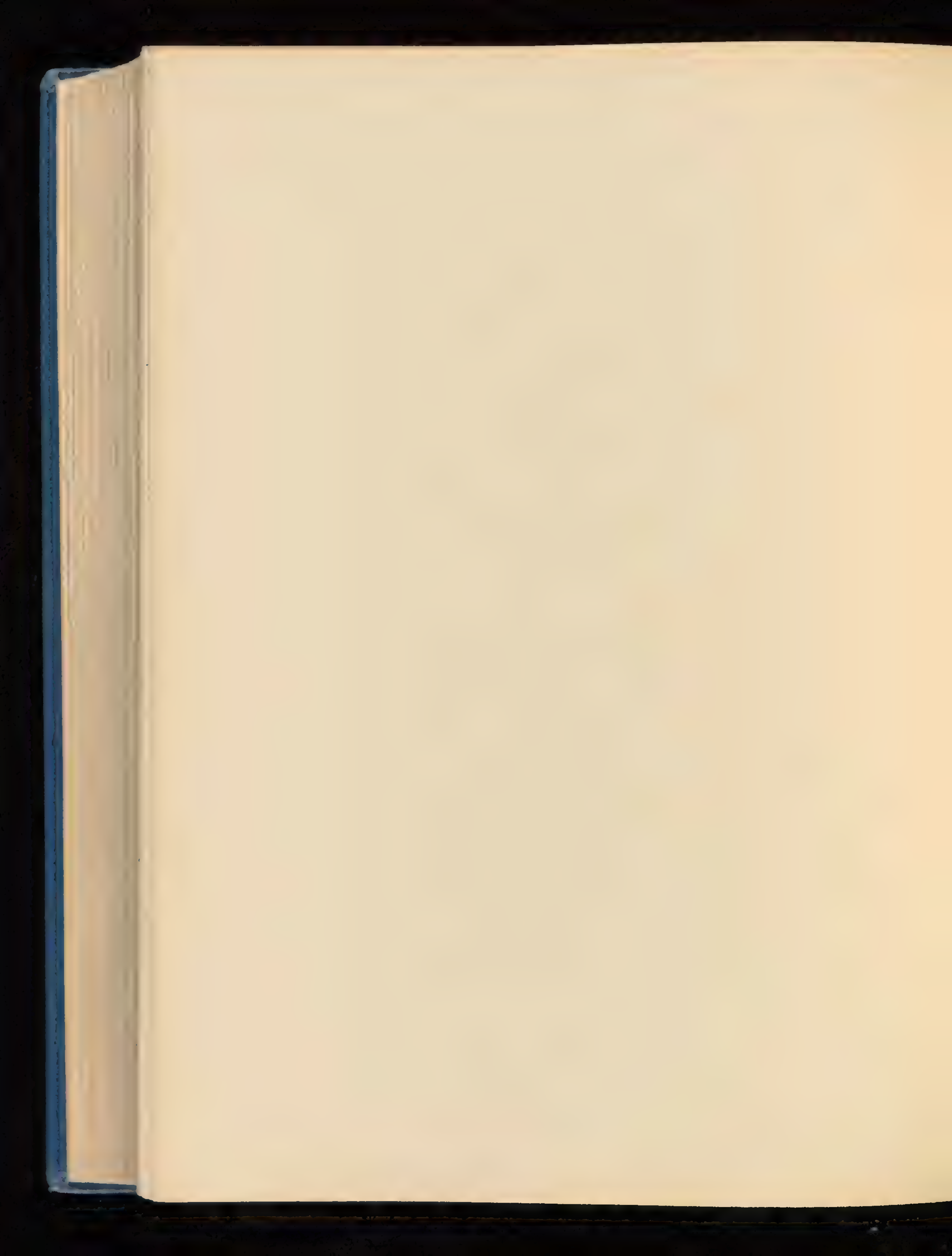




Abb. 11 STUDIE FÜR DEN ATLANTEN RECHTS ÜBER DER PERSICA
TEYLER-MUSEUM, HAARLEM



Abb. 12 STUDIEN ZUR ERSCHAFFUNG ADAMS
Verso der vorigen Zeichnung



Abb. 13a KOPFSTUDIE FÜR DEN ATLANTEN RECHTS ÜBER DER PERSICA
TEYLER-MUSEUM, HAARLEM



Abb. 14

STUDIEN ZUR ERSCHAFFUNG ADAMS
Verso der vorigen Zeichnung



Abb. 15 SKIZZE FÜR GOTTVATER IN DER ERSCHAFFUNG ADAMS
UFFIZIEN

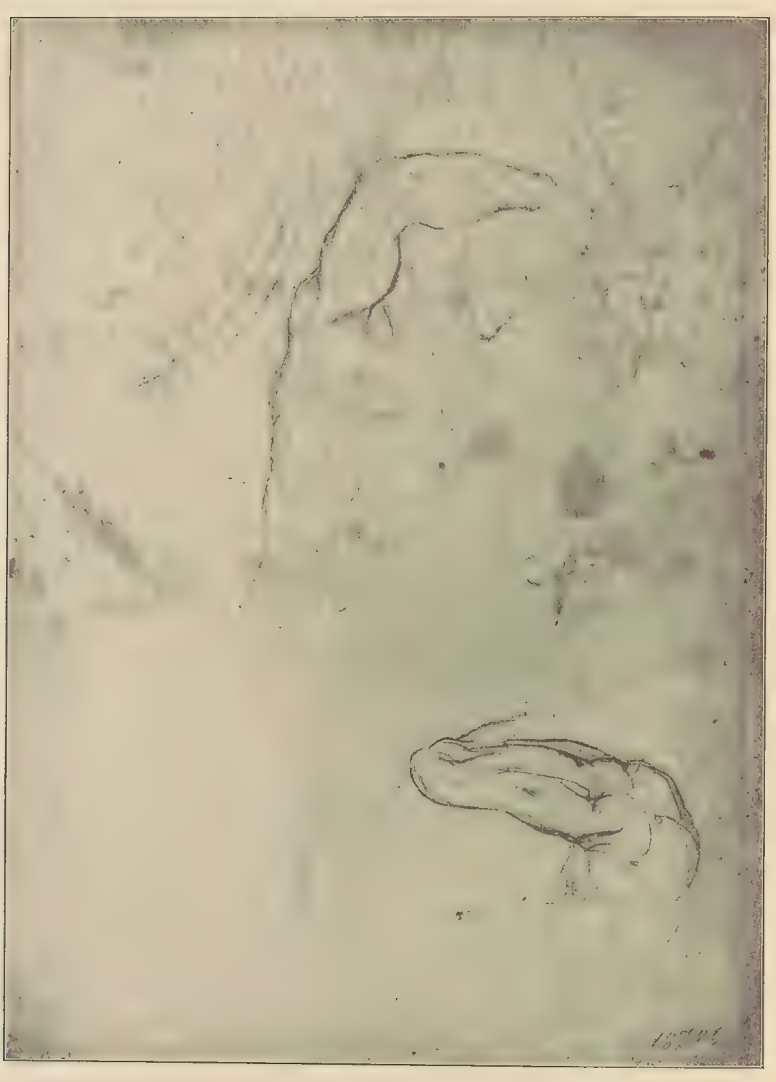


Abb. 16

SKIZZEN FÜR ATLANTEN
Verso der vorigen Zeichnung



Abb. 17 KOPIE DES BACCIO BANDINELLI NACH DEM ATLANTEN RECHTS ÜBER JOEL



Abb. 18 KOPIE NACH EINER STUDIE MICHELANGELOS FÜR DEN ATLANTEN LINKS ÜBER DER PERSICA
WIEN, ALBERTINA



Abb. 19

STUDIE ZUM ADAM
SAMMLUNG F. LOCKER



Abb. 20 STUDIE (KOPIE) FÜR DEN ATLANTEN LINKS ÜBER DER PERSICA
Verso der vorigen Zeichnung



Abb. 21 TORSO DES ATLANTEN LINKS ÜBER JESAIAS
LOUVRE



Abb. 22 STUDIE ZUM ATLANTEN LINKS ÜBER DANIEL
CASA BUONARROTI



Abb. 23 STUDIE FÜR EINE OPFERUNG ISAAKS
CASA BUONARROTI

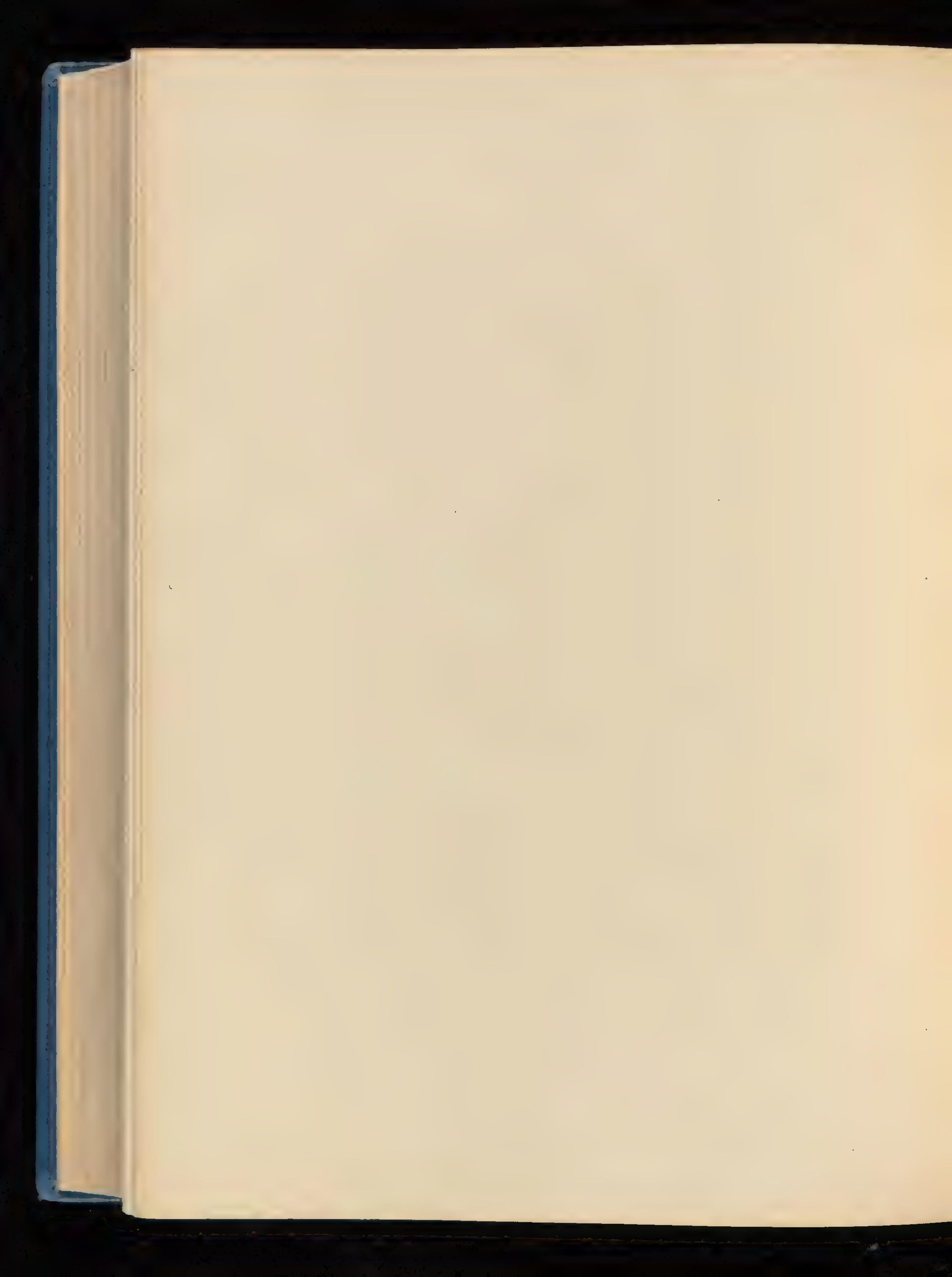




Abb. 24 STUDIE FÜR DEN KARTON DER BADENDEN SOLDATEN
TEYLER-MUSEUM

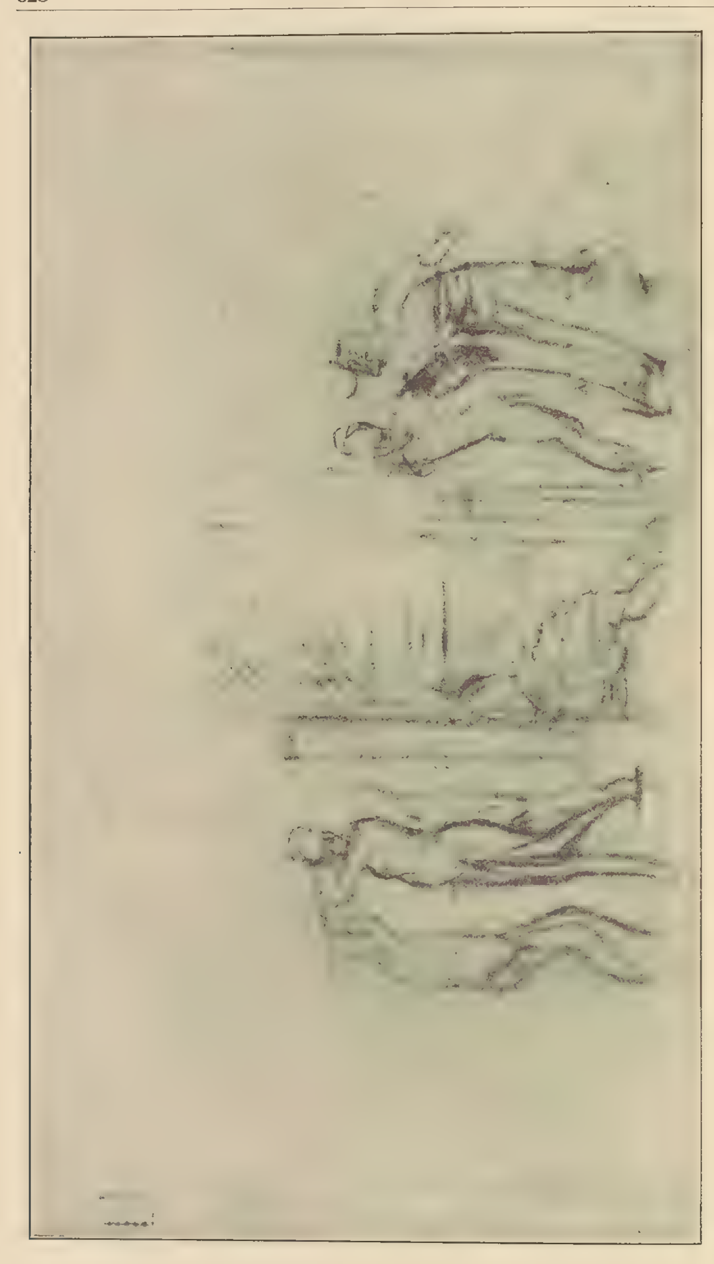


Abb. 25 STUDIE ZUR ENTHAUPTUNG DES HOLOFERNES
Verso der vorigen Zeichnung



Abb. 26 STUDIE ZUM LESENDEN KÄMMERER IN DER KREUZIGUNG HAMANS
CASA BUONARROTI



Abb. 27

STUDIEN ZUM HAMAN
BRITISH MUSEUM



Abb. 28 AKTSTUDIE FÜR EINEN STEHENDEN JÜNGLING
LOUVRE



Abb. 29

STUDIE ZUM HAMAN
Verso der vorigen Zeichnung



Abb. 30 STUDIEN ZUM HAMAN
TEYLER-MUSEUM, HAARLEM



Abb. 31

STUDIEN ZUM HAMAN
BRITISH MUSEUM



Abb. 32 STUDIE ZUR ERHÖHUNG DER EHERNEN SCHLANGE
OXFORD



Abb. 33 KOPIE NACH DER VORIGEN ZEICHNUNG [Abb. 32] VON GABBIANI
UFFIZIEN



Abb. 34 STUDIE ZUR ERHÖHUNG DER EHERNEN SCHLANGE
UFFIZIEN

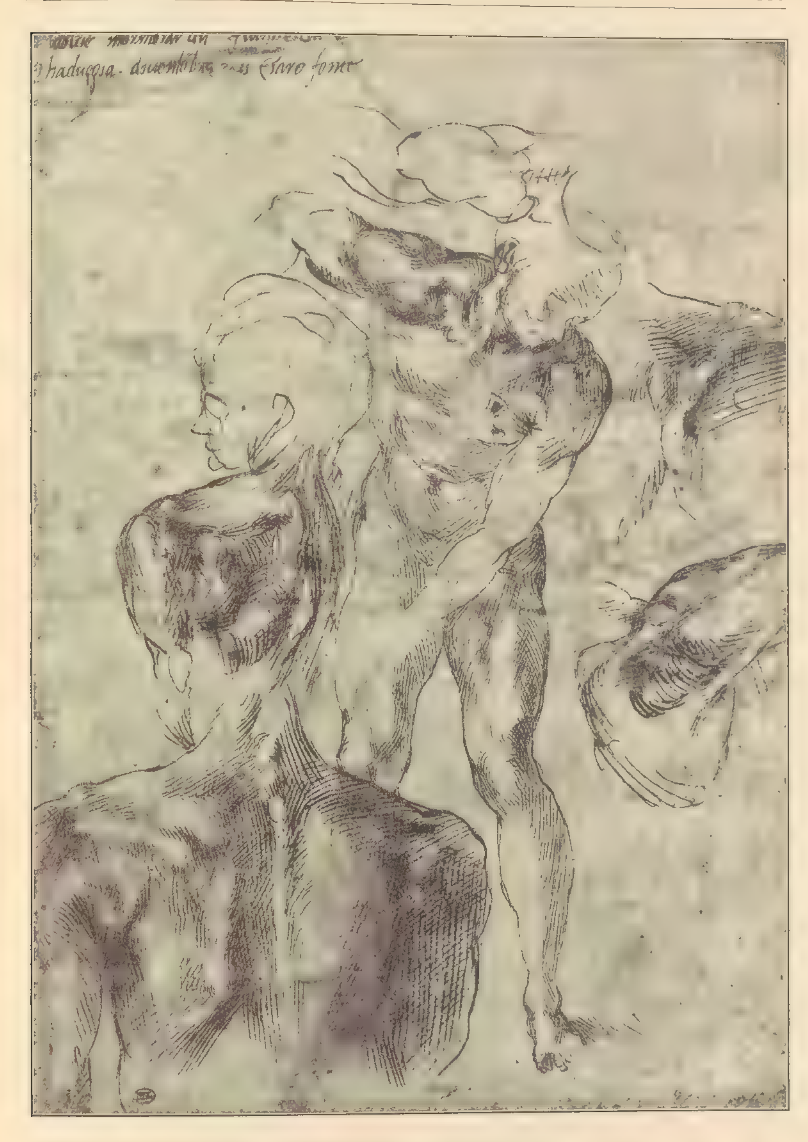


Abb. 35 STUDIE FÜR DEN GRABENDEN NOAH
LOUVRE



Abb. 36 STUDIE ZUR EVA DES SÜNDENFALLS (?)
CASA BUONARROTI



Abb. 37 STUDIE ZUM ADAM DER VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES
CASA BUONARROTI



Abb. 38 STUDIE ZUM ADAM DER VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES
CASA BUONARROTI



Abb. 39 STUDIE ZUM ADAM
EINST SAMMLUNG ARTARIA IN WIEN





Abb. 40 VERSO DER VORIGEN ZEICHNUNG



Abb. 41 STUDIEN ZUM ADAM
VENEDIG AKADEMIE



Abb. 42 STUDIE FÜR EINE SIBYLLE (FÄLSCHLICH ALS JESAIAS BEZEICHNET) IM BRITISH MUSEUM



Abb. 43 STUDIE FÜR EINE SIBYLLE
LOUVRE



Abb. 44 STUDIE WAHRSCHEINLICH ZUR SÜNDFLUT
Verso der vorigen Zeichnung



Abb. 45

STUDIE ZUR ERYTHRAEA
BRITISH MUSEUM



Abb. 46

STUDIE ZUR ERYTHRAEA IM BRITISH MUSEUM
Verso der vorigen Zeichnung



Abb. 47 STUDIE FÜR DEN KOPF DER CUMAEA
AUFBEWAHRUNGSORT UNBEKANNT



Abb. 48

STUDIEN FÜR DIE LIBICA UND IHREN KNABEN
OXFORD



Abb. 49 KOPIE PASSAROTTIS NACH EINER ZEICHNUNG MICHELANGELOS ZUR DELPHICA
OXFORD



Abb. 50 KOPIE EINER STUDIE MICHELANGELOS ZUR LIBICA IN DEN UFFIZIEN



Abb. 51 STUDIE FÜR DEN KOPF DER SCHLAFENDEN FRAU IN DER OZIASGRUPPE (?)
CASA BUONARROTI



Abb. 52 STUDIEN FÜR DIE VORFAHREN CHRISTI IN DEN STICHKAPPEN
UFFIZIEN

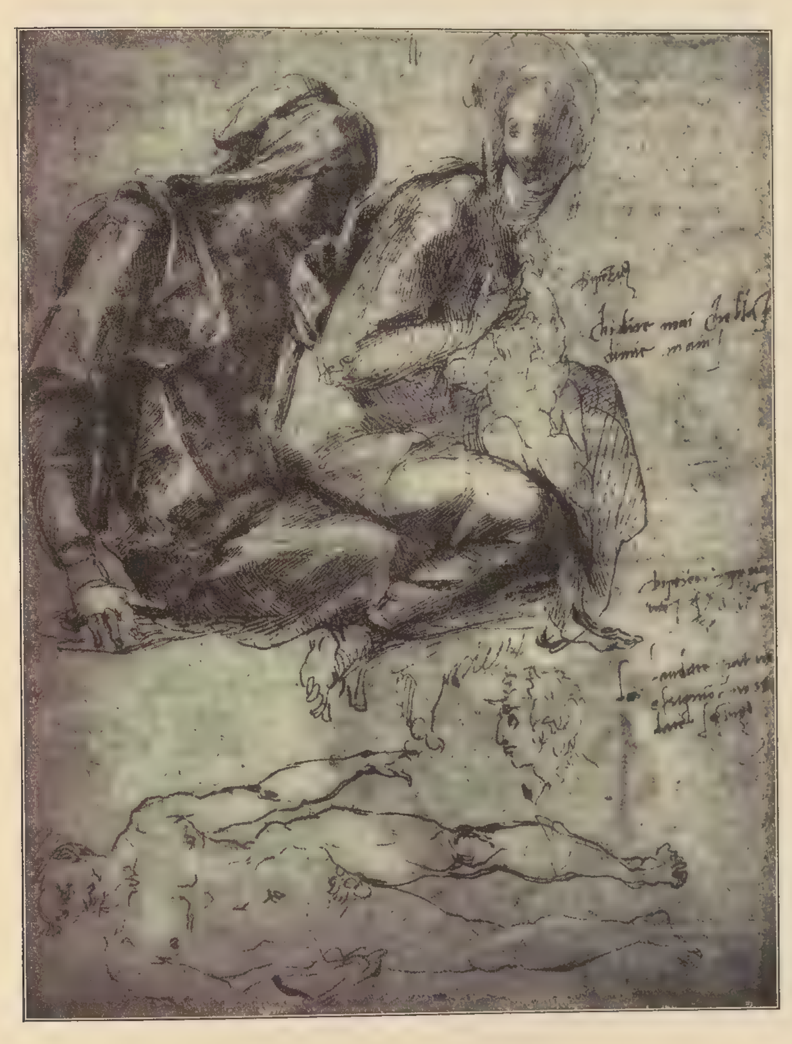


Abb. 53 STUDIEN FÜR DIE VORFAHREN CHRISTI VERWANDT
LOUVRE

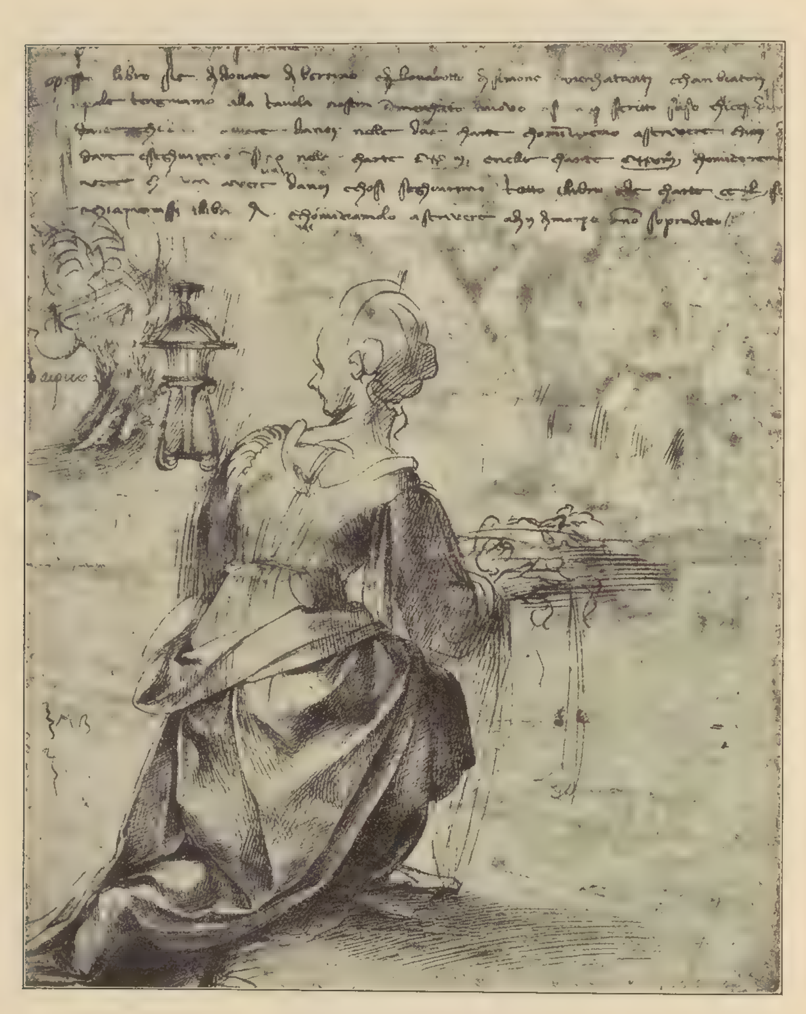


Abb. 54 VERSO DER VORIGEN ZEICHNUNG



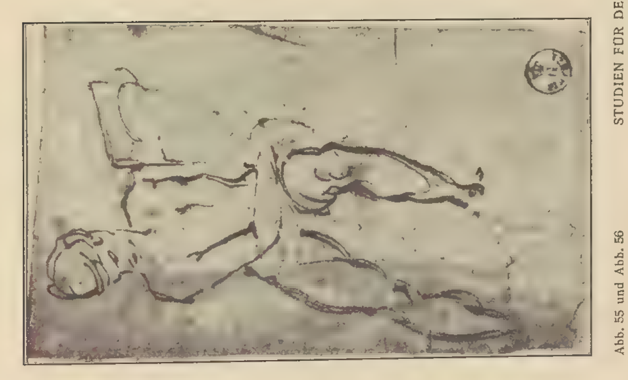


Abb. 55 und Abb. 56 STUDIEN FÜR DEN TRÄGER DES GESCHLECHTSREGISTERS
UFFIZIEN



Abb. 57 AKTSTUDIE FÜR DIE NAASSON-LÜNETTE
CASA BUONARROTI



Abb. 58 STUDIE FÜR DIE ASA-LÜNETTE
OXFORD



Abb. 59 STUDIE FÜR DIE ELEASAR-LÜNETTE (?)
OXFORD



Abb. 60 STUDIE FÜR DIE JOSEPH-LÜNETTE (?)
WINDSOR — CASTLE



Abb. 61 KOPIE DES B. PASSAROTTI IN DEN UFFIZIEN NACH DER ROBOAM-ABIAS-LÜNETTE

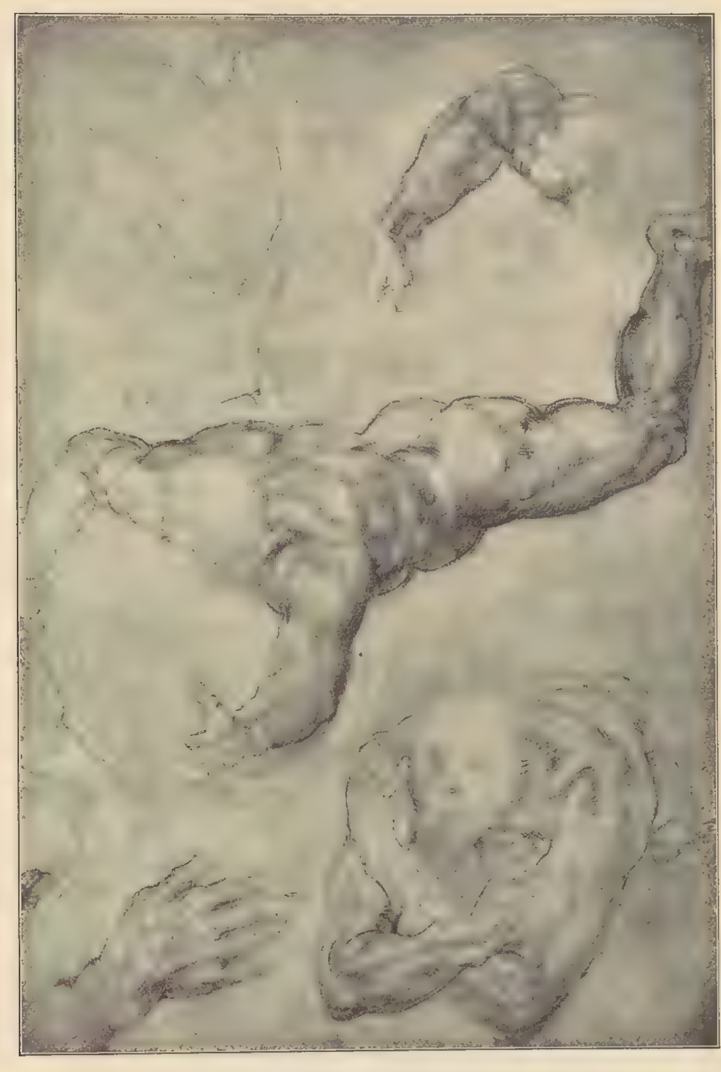


Abb. 62 STUDIEN FÜR DIE ENGEL MIT DEN MARTERWERKZEUGEN
BRITISH MUSEUM

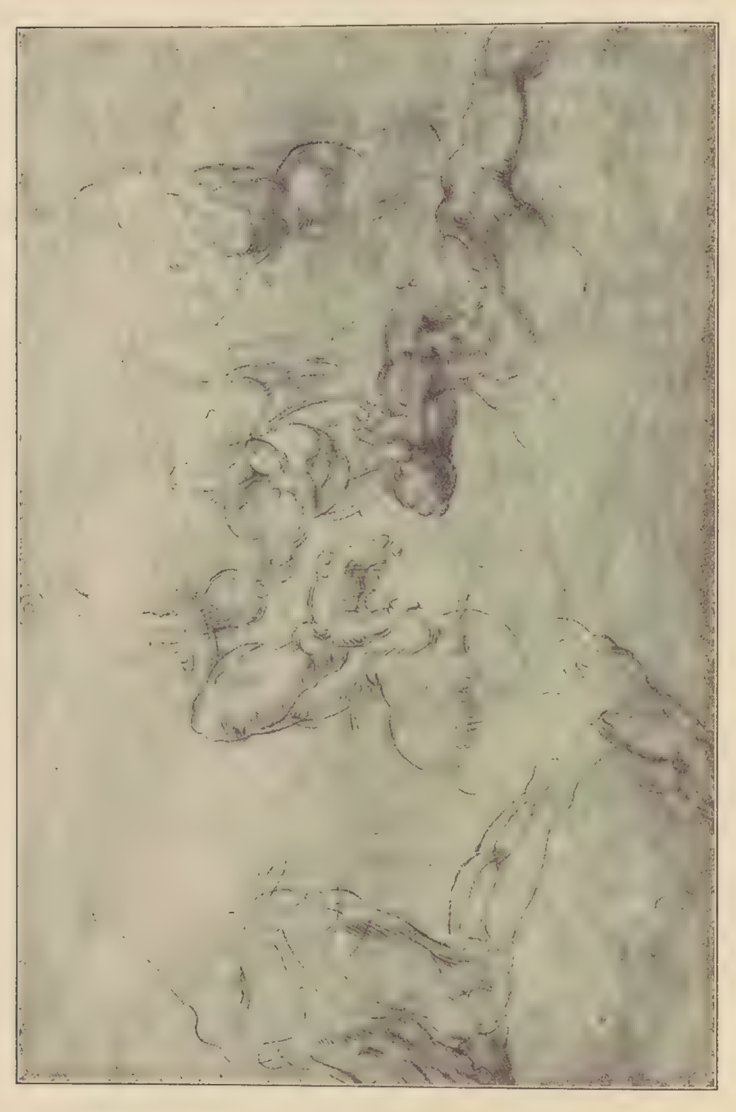


Abb. 63 VERSO DER VORIGEN ZEICHNUNG

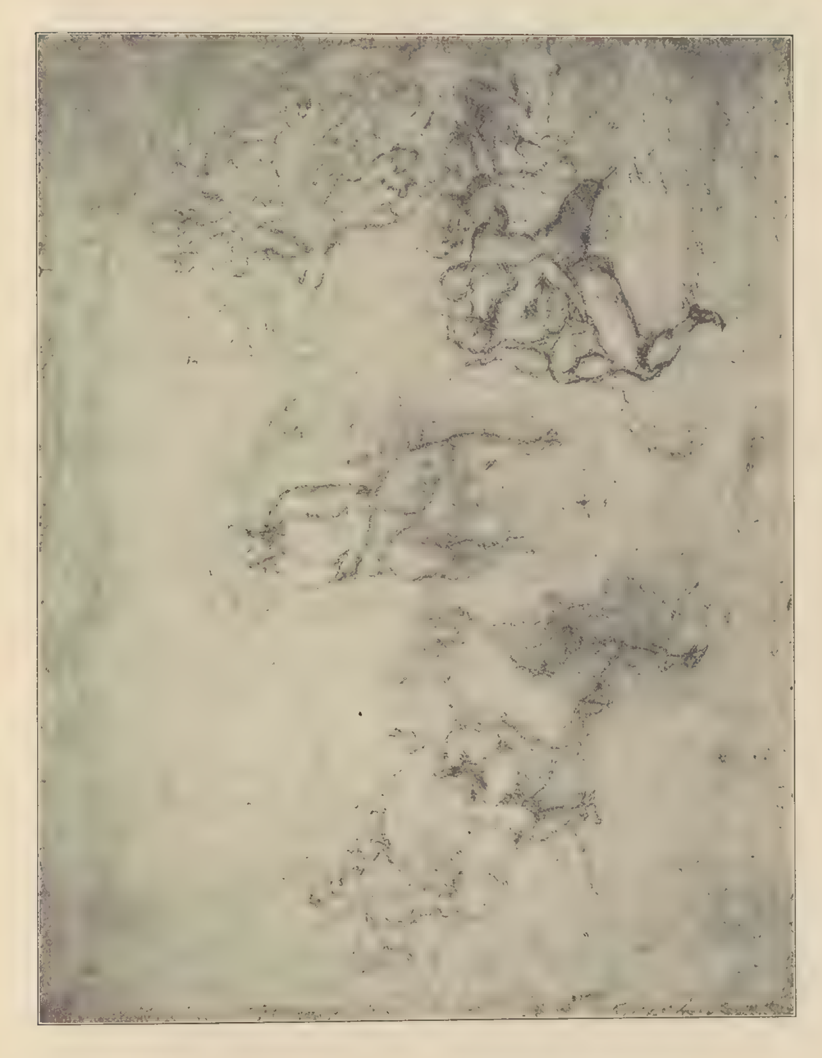


Abb. 64 STUDIE FÜR DIE HAUPTGRUPPE DES JÜNGSTEN GERICHTES
MUSÉE BONNAT, BAYONNE



Abb. 65 STUDIE FÜR DAS JÜNGSTE GERICHT
CASA BUONARROTI



Abb. 66 STUDIE ZUM JÜNGSTEN GERICHT (MITTELGRUPPE)
UFFIZIEN



Abb. 67 STUDIE FÜR DIE ANDREAS-GRUPPE IM JÜNGSTEN GERICHT
MUSÉE BONNAT, BAYONNE

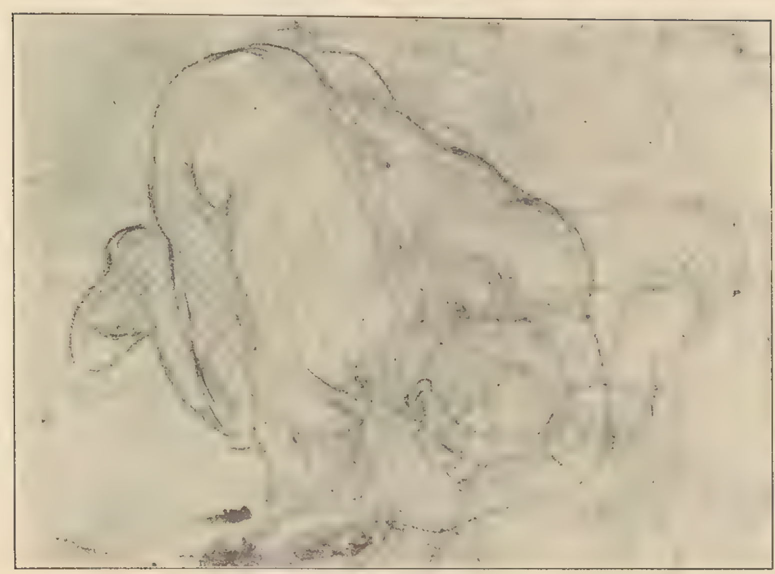


Abb. 68 STUDIE FÜR EINEN AUSERWÄHLTEN (BRITISH MUSEUM)



Abb. 69 STUDIE FÜR DENSELBEN AUSERWÄHLTEN UND EINEN VERDAMMTEN (CASA BUONARROTI)



Abb. 70 STUDIE FÜR DIE MEDICI-DENKMÄLER UND EINEN AUSERWÄHLTEN
CASA BUONRRROTI



Abb. 71 STUDIE FÜR DEN H. LAURENTIUS
HAARLEM, TEYLER-MUSEUM



Abb. 72 VERSO DER VORIGEN ZEICHNUNG

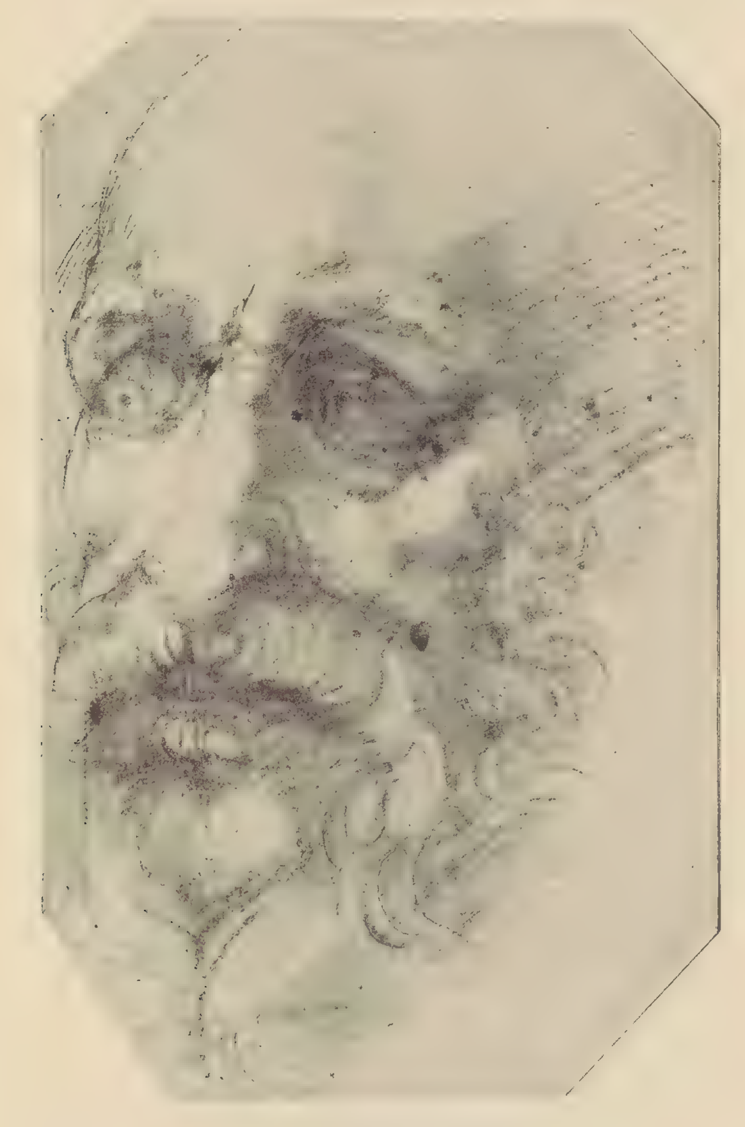


Abb. 73 STUDIE ZUM KOPF DES H. BARTHOLOMÄUS
BRITISH MUSEUM



Abb. 74 STUDIE FÜR EINEN DER KÄMPFENDEN IN DER GRUPPE DER SIEBEN HAUPTSÜNDEN
CASA BUONARROTI

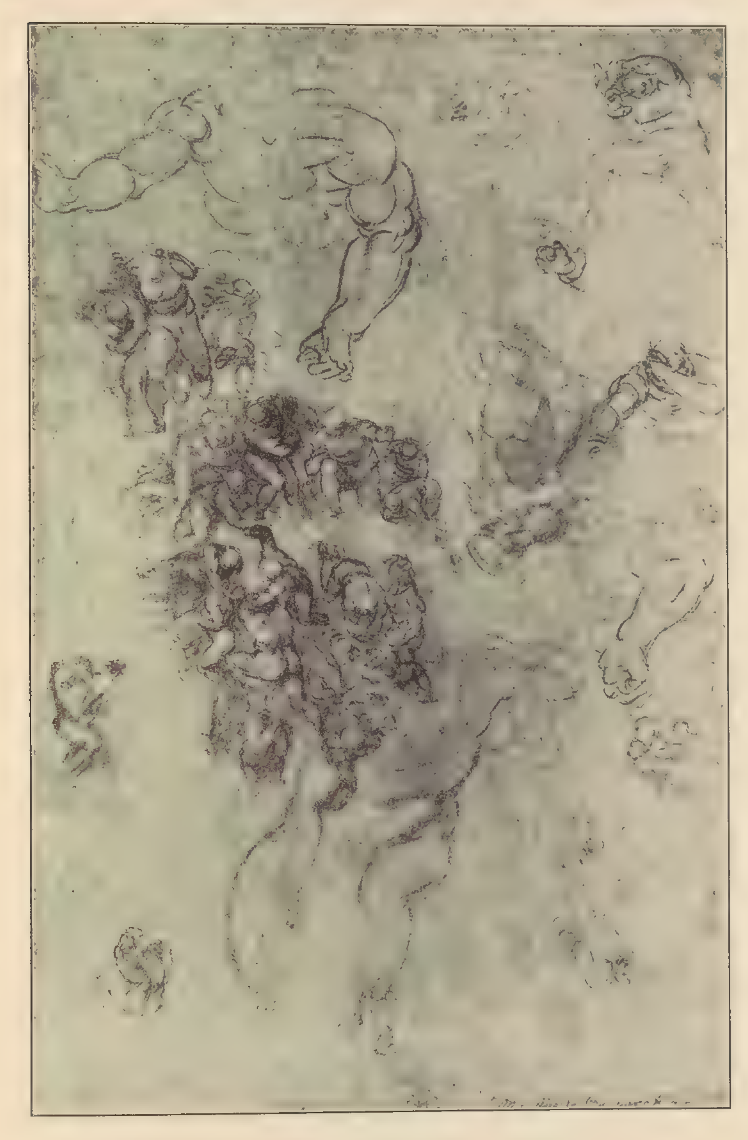


Abb. 75 STUDIEN FÜR DIE GRUPPE DER SIEBEN HAUPTSÜNDEN
BRITISH MUSEUM

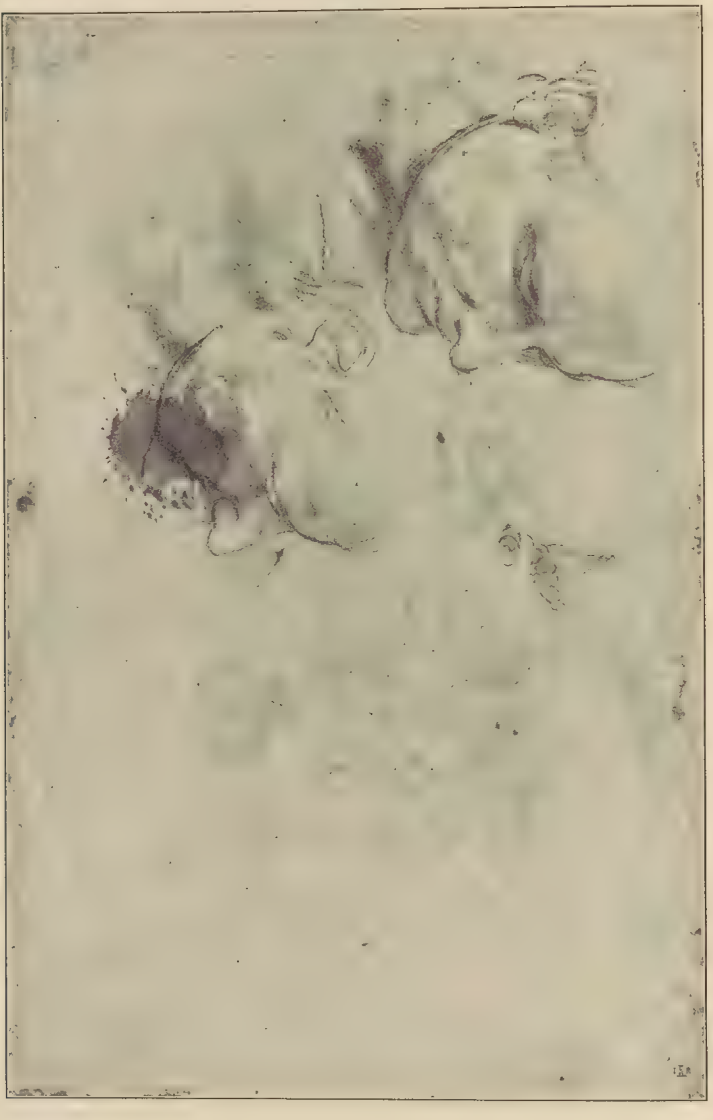


Abb. 76 VERSO DER VORIGEN ZEICHNUNG

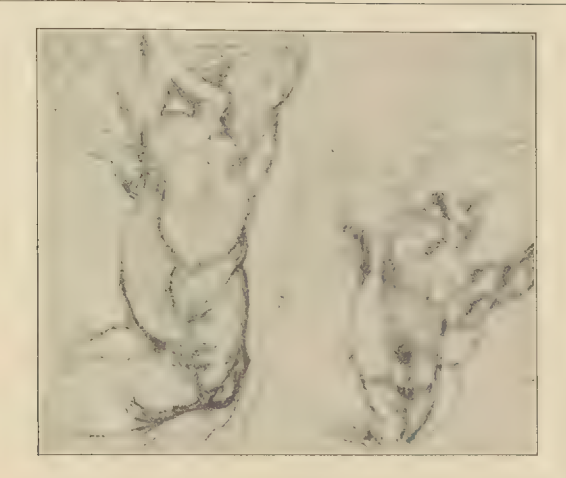




Abb. 77 und 78 STUDIEN ZUM JÜNGSTEN GERICHT IM TEYLER-MUSEUM, HAARLEM



Abb. 79 STUDIE FÜR EINEN VERDAMMTEN
WINDSOR — CASTLE



Abb. 80 STUDIE FÜR EINEN VERDAMMTEN (KOPIE ?)
WINDSOR — CASTLE



Abb. 81 STUDIEN FÜR TEUFELSKÖPFE
BRITISH MUSEUM



Abb. 82 STUDIEN ZUR AUFERSTEHUNGSGRUPPE
WINDSOR — CASTLE



Abb. 83 STUDIEN ZUR AUFERSTEHUNGSGRUPPE
Verso der vorigen Zeichnung



Abb. 84 STUDIE FÜR EINEN AUFERSTEHENDEN
BRITISH MUSEUM



Abb. 85

STUDIEN FÜR VERGIL UND DANTE
Verso der vorigen Zeichnung

ANHANG II

DOKUMENTE

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH POGATSCHER

INHALTS-VERZEICHNIS

Einleitung.

Wie für den ersten Band, so wurde mir auch für den zweiten Band der ehrenvolle Antrag gestellt, den Anhang der Dokumente zu besorgen, also die vielen bereits veröffentlichten Dokumente zur Geschichte der Sixtina in diesem Zeitraume, soweit nötig und soweit möglich, nachzuprüfen und, wenn möglich, neue Dokumente herbeizuschaffen.

Die Hauptmasse der Dokumente für den zweiten Band gehört folgenden Gruppen an:

1. Eintragungen in den Rechnungsbüchern der Camera apostolica.
2. Papsturkunden (Breven, Motuproprios).
3. Eintragungen in den Diarien der päpstlichen Ceremonienmeister und anderweitigen Diarien.
4. Briefe von und an Michelangelo.
5. Ricordi Michelangelos.
6. Gedichte Michelangelos.

Vollständigkeit in der Durchsicht der in erster Linie in Betracht kommenden Archivalien konnte am ehesten noch bei den Rechnungsbüchern der Camera apostolica erstrebt werden, die allerdings, wenigstens zum grössten Teil, bereits von andern mehrfach durchgearbeitet wurden und daher von vorne herein wenig Aussicht auf neue Funde boten. Auch für den im zweiten Band behandelten Zeitraum befinden sich diese Rechnungsbücher teils im vatikanischen Archiv, teils im Archivio di stato in Rom. Das Verzeichnis der durchgenommenen Bände findet sich in den einleitenden Bemerkungen zu A und B 2. Über den allgemeinen Charakter der durchgesehenen Serien habe ich bereits in der Einleitung zum Dokumenten-Anhang im ersten Bande (S. 621 ff.) das zum besseren Verständnis der Urkunden Nötige mitgeteilt und kann daher hier einfach darauf verweisen.

Aus diesen Rechnungsbüchern entnahm ich jedoch, im Unterschiede vom ersten Band, nur solche Eintragungen, die sich auf die Arbeiten Michelangelos in der Sixtina — sicher oder wahrscheinlich — beziehen; Ausgaben für die innere Einrichtung der Kapelle, für kirchliche Paramente, für Chorbücher u. s. w. wurden dagegen nicht berücksichtigt, ausser es handelt sich um bedeutende Einrichtungsstücke, z. B. die Anschaffung von *Candelabra* (A. n. 76), die Herstellung eines *Pulpitum* (A. n. 77) und ähnliches. Für die Jahre der Arbeit Michelangelos am Jüngsten Gericht (Abschnitt B 2) nahm ich selbst derartige Stücke nicht mehr auf und beschränkte mich ausschliesslich auf Michelangelo.

Papsturkunden. Noch viel weniger als im ersten Bande konnte ich hier daran denken, die vielen Hunderte vatikanischen, Breven-, Suppliken- und Lateran-Register dieser Jahre durchzuarbeiten.

Die Brevenregister Julius II., Armar. XXXIX, tom. 22—29 des vatikanischen Archivs, hatte bereits Zahn[1]) durchgearbeitet und darin die zwei, unten unter A. n. 6 und 7* abgedruckten Breven gefunden (ersteres bereits

[1]) Zahn Alberto de, Notizie artistische tratte dall' Archivio segreto Vaticano in: Archivio storico Italiano. Serie terza, tom. 6, parte I[a] (1867) p. 166—194, vgl. S. 3 des Sep.-A.

früher bei Bottari). Ich selbst sah von diesen Bänden nur Band 24, das Brevenregister des Jahres 1506, nochmals durch, auf der vergeblichen Suche nach den zwei übrigen jener angeblichen drei Breven dieser Zeit. Keine Ausbeute ergab die Durchsicht des von Zahn nicht benutzten Bandes Armar. XL, tom. 1. Minute brevium Sixti IV, Inocentii VIII, Alexandri VI, Julii II.

In der im Jahre 1904 aus dem Brevenarchiv der Datarie im Lateran in das vatikanische Archiv überführten grossen Serie der sogen. Registra brevium Lateranensia (lateranische Brevenregister, Brevia lateranensia, Registra Datarie)[1]), findet sich aus den Jahren 1508—12 nur ein Band, tom. 4 dieser Serie, und zwar aus dem Jahre 1506: seine Durchsicht ergab nichts für unsere Zwecke.

Für das Jüngste Gericht beschränkte ich mich auf die Kollationierung der von Bottari, Cancellieri und Moreni aus den Brevenbeständen des vatikanischen Archivs publizierten Breven (in der Abteilung B1 die Nummern 1, 2, und 3 aus Arm. XL tom. 37 und 52, Minute Brevium). Die eigene Durchsicht der in den einleitenden Bemerkungen zu B2 verzeichneten Bände der Diversa cameralia ergab 1 bereits von Cancellieri, Moreni und Cerasoli publiziertes Motuproprio Pauls III. (in der Abteilung B1 n. 4 aus Div. cam. tom. 103) und zwei von eben denselben bereits publizierte Litterae patentes des Camerarius (ebenda n. 3a und 4a aus Div. cam. tom. 110 und 103), sowie ein Motuproprio Pauls III., das bisher nur in italienischer Übersetzung bekannt war (n. 7* aus Div. cam. 106). Eine zweite Überlieferung des letzteren gab mir Monsignore Wenzel, päpstlicher Unterarchivar, in den Registra brevium lateran. (t. 34) an, wofür ihm auch an dieser Stelle mein ergebenster Dank ausgesprochen sei. Für ein Motuproprio Paul III. (n. 4) gab eine Notiz in Div. camer. t. 103 selbst das Vorhandensein einer zweiten Überlieferung im Suppliken-Register 2229 an.

Im übrigen musste ich mich für alle diese oben angeführten Register-Serien mit der Durchsicht der Garampi-Scheden und der verschiedenen Indices und Repertorien des vatikanischen Archivs begnügen. Die Garampi-Scheden „offici" führten auf die Ernennungsbreven der Mundatores (ebenda n. 8—11 aus Arm. 42 Minute brevium, Arm. 52 tom. 2 Signaturarum und Div. camer.)

Zwei Motuproprios Pauls III. publizierte Guasti aus dem Florentiner Staatsarchiv (unten Nr. 5 und 6).

Über die Diarien siehe die einleitenden Bemerkungen zu A und zu B3.

Der Briefwechsel Michelangelos liegt leider noch in keiner abschliessenden, kritischen Ausgabe vor. Die Briefe Michelangelos veröffentlichte Gaetano Milanesi: Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici per cura di Firenze 1875, die Briefe an Michelangelo in Auswahl Karl Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti. Nach den Originalen des Archivio Buonarroti herausgegeben. Berlin 1899. Von früheren Publikationen kommen immer noch in Betracht G. Daelli, carte Michelangiolesche inedite, Milano, G. Daelli 1865, und die Sammlungen von Bottari (Bottari-Ticozzi), Gaye u. s. w. Mir selbst war es leider nicht möglich, im Archivio Buonarroti in Florenz und im British Museum in London zu arbeiten, an welchen beiden Stellen die Hauptmasse der Michelangelo-Korrespondenz liegt; ich musste mich im wesentlichen auf Wiederabdruck der Briefe aus Milanesi und Frey beschränken.

[1]) Über diese Serie vgl. etwa Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken. Herausgegeben vom Königl. preussischen historischen Institut in Rom. Bd. VII (1904), S. 365 f.

Die Ausgabe der Briefe Michelangelos durch Milanesi entspricht leider durchaus nicht allen Anforderungen[1]), zumal die der Briefe aus dem British Museum, die Milanesi nicht selbst in Händen hatte, sondern sich durch andere abschreiben liess. Die hier im Dokumentenanhang (A und B 4) gebrachten Briefe aus dem British Museum liess Professor Steinmann durch Mr. F. D. Byrne in London kollationieren und, namentlich in Bezug auf die von Milanesi meist weggelassenen Empfangs- und sonstigen Vermerke, ergänzen. Bei einigen dieser zum Teil sehr schlecht geschriebenen Vermerke gab Mr. Byrne selbst seine Lesung als unsicher an, was ich jeweils am betreffenden Orte bemerkte. Ein Kollationieren der Briefe im Archivio Buonarroti schien nicht so notwendig, weil sie Milanesi selbst in Händen hatte, es wurde um so weniger ins Auge gefasst, als der Zutritt zum Archivio Buonarroti, wenn überhaupt zu erreichen, noch immer mit Schwierigkeiten verbunden ist.

Für die Briefe an Michelangelo dagegen konnte ich mich vollkommen auf die musterhafte Ausgabe Freys verlassen, die aber freilich nur eine Auswahl bietet.

Eine glückliche Fügung liess uns neue, bisher unbekannte und unedierte Briefe an und betreffend Michelangelo auffinden, die Zuvorkommenheit der Besitzer derselben erlaubte es uns, sie hier zu publizieren, wofür denselben auch an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen sei; es sind dies der überaus wertvolle Dossier Michelangelo in der Sammlung Miss Harry Hertz in Rom und ein Brief aus der Sammlung Azzolini in Rom.

Der Michelangelo-Dossier in der Sammlung Miss Harry Hertz in Rom lässt sich als Ganzes in genau derselben Zusammensetzung zurückverfolgen: Hertz erwarb ihn von Friedrich Cohen, Antiquariat in Bonn, in dessen Katalog 101 (unter n. 104, S. 5—7) der Dossier verzeichnet ist; Cohen hatte ihn aus der Autographen-Sammlung Alexander Posonyi in Wien, dieser wieder, direkt oder indirekt, aus der berühmten Autographen-Sammlung des Grafen Ludwig Paar, k. und k. Botschafters in Rom, die 1893 von Albert Cohn in Berlin versteigert wurde (in dessen Katalog unter n. 1683—1688, mit einigen Fehlern, welche Beschreibung wörtlich in Cohens Antiquariats-Katalog herübergenommen wurde); und zwar stammt der ganze Michelangelo-Dossier in der Sammlung Hertz aus der Sammlung Paar, nur ein einziges Stück (Paar 1683, betreffend die Fassade von S. Lorenzo in Florenz) kam nicht an Cohen-Hertz. Paar selbst soll den Dossier von dem avv. Professore Achille Gennarelli erworben haben. Sehr viele Stücke dieses Dossiers befanden sich vordem in der Autographen-Sammlung des Dr. Achille Migliavacca in Mailand und wurden daraus von G. Daelli (Carte Michelangiolesche inedite 1865) in Autographie publiziert[2]). Aus der Sammlung Hertz stammen die Stücke A. n. 5. 21*. 34*. 50. 51*, darunter die drei interessanten, unedierten Briefe des Vaters Michelangelos an Michelangelo, ferner C3b* der überaus wichtige, charakteristische Brief des Vaters Michelangelos an Michelangelo von 1500. Die anderen unedierten Stücke dieser Sammlung gedenken Professor Steinmann und ich zusammen mit anderen Michelangelo-Dokumenten, demnächst an anderer Stelle zu veröffentlichen.

In der reichen Autographen-Sammlung des cav. dott. Luigi Azzolini in Rom[3]) findet sich der interessante, bisher gänzlich unbekannte Brief Granaccis an

[1]) Vgl. Hermann Grimm, Leben Michelangelos. 5. Aufl., 1879, I. Band, S. 529—542 (Zusatz II).
[2]) Über diese Publikation vgl. Hermann Grimm a. a. O., I. Bd., S. 536—538.
[3]) Über dieselbe vgl. Carlo Vanbianchi, Raccolte e raccoglitori di autografi in Italia. Manuali Hoepli. Milano 1900, p. 185f., und P. Kehr, Papsturkunden in Rom. Dritter Bericht (aus den Nachrichten der k. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse 1901, Heft 3, S. 248f.

Frate Jacopo Gesuato in Florenz vom 13. Mai 1508 (unten A. n. 15*), auf den uns der kundige Besitzer freundlichst aufmerksam machte und den er uns zur Publikation überliess.

Die Ricordi Michelangelos liegen in der Ausgabe von Milanesi zusammen mit den Lettere vor. In Bezug auf die Zuverlässigkeit der Ausgabe und die Kollationierung gilt dasselbe, wie bei den Briefen Michelangelos. Leider kommen von diesen Ricordi für uns nur in Betracht zwei betreffend die Deckenmalerei (A. n. 12 aus dem British Museum und n. 19 aus den Archivio Buonarroti) und eines betreffend den Passo del Po bei Piacenza (B2 aus dem British Museum — die Kollationierung des letzteren Stückes wurde infolge eines Versehens leider verabsäumt).

Die Gedichte Michelangelos liegen in der vorzüglichen Ausgabe von Karl Frey (Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarrotti, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen, Berlin 1897) vor, auf die ich einfach verweisen, bezw. aus der ich einfach die hier in Betracht kommenden Gedichte herübernehmen konnte (A. n. 2. 55. 73 und C2).

Über die anderweitigen Dokumente und deren Quelle (namentlich in der Abteilung C) wird am betreffenden Orte das Nötige gesagt werden. Für Beiträge hier (Abteilung C1) bin ich Herrn Dr. J. Ph. Dengel zu wärmstem Danke verpflichtet.

Für die Editionsart waren dieselben Grundsätze massgebend, wie beim ersten Bande, worüber dort in der Einleitung zum Dokumenten-Anhang (S. 626 f) das Nötige gesagt ist, zumal über die Ausgabe der Kameralien und der Papsturkunden. Bei mehrfacher Überlieferung eines Stückes legte ich dem Text immer die zuerst genannte Quelle zu Grunde und bringe in den Anmerkungen aus den übrigen Überlieferungen die wichtigeren Varianten.

Die in römischen Archiven und Bibliotheken befindlichen Stücke wurden sämtlich von mir kollationiert, die aus dem British Museum, wie erwähnt, von Mr. F. D. Byrne. Bei den von mir kollationierten Stücken steht immer zunächst rechts unten der Fundort, z. B. Vatikanisches Archiv . . . und dann die eventuellen früheren Publikationen. Die Wendung „Aus dem . . . (z. B. Archivio Buonarotti) publiziert von . . ." deutet darauf hin, daß ich einfach den Druck der genannten Ausgabe wieder abdruckte, ohne das Stück selbst kollationieren zu können.

Wie im ersten Band ist auch hier alles nicht Urkundliche kursiv gedruckt.

Um das neue, bisher unedierte Material leichter und schneller herausfinden zu können, bezeichnete ich die bisher nicht publizierten Stücke mit einem *.

Für die Ausgabe der italienischen Stücke, also namentlich der Briefe, befolgte ich im wesentlichen — mit geringen Abweichungen — die von Carl Frey in seiner Ausgabe der Vite di Michelangelo Buonarroti von Vasari und Condivi (Berlin 1887), S. V—XI und S. 405—408 aufgestellten und von ihm dort und in seiner Ausgabe der Briefe an Michelagniolo (vgl. daselbst S. V) angewandten Grundsätze. Leider konnte ich diese Grundsätze ganz nur bei den Briefen aus der Sammlung Hertz und Azzolini zur Anwendung bringen; die aus Frey übernommenen Briefe brachte ich so, wie sie Frey publiziert; die von Milanesi aus dem Archivio Buonarroti herausgegebenen Briefe musste ich so abdrucken, wie sie bei Milanesi stehen, also modernisiert; die Briefe aus dem British Museum folgen im wesentlichen nach den Frey'schen Grundsätzen, nach der im allgemeinen wohl genauen und zuverlässigen Kollationierung von Mr. F. D. Byrne, die aber doch vielleicht auf einige Kleinigkeiten in der Schreibung, in der Orthographie u. s. w. nicht genügend achtete. So war es leider nicht zu vermeiden, dass die Briefe in unserem

Dokumentenanhange sehr verschiedenartig aussehen, teils nach Milanesi modernisiert, teils den Originalen getreu.

Der Anteil Steinmanns am Dokumenten-Anhang wird in den einleitenden Bemerkungen zu den einzelnen Abteilungen angegeben und bei den von ihm herrührenden Bemerkungen und Anmerkungen durch Beisetzung seiner Namenschiffre St. genau bezeichnet.



A. REGESTEN UND DOKUMENTE ZUR DECKENMALEREI 1508—1512

Diese chronologisch geordneten Regesten und Dokumente umfassen die Zeit der Arbeit Michelangelos an der Decke der Sixtina, also vom 10. Mai 1508 bis 31. Oktober 1512.

Aus den vorhergehenden zwei Jahren sind nur einige wenige Ereignisse und Dokumente aufgenommen worden, welche zu der Deckenmalerei in Beziehung stehen: Flucht Michelangelos aus Rom 1506 und Daten für den Aufenthalt Michelangelos in Florenz 1508, letztere deshalb, weil das genaue Datum seiner Rückkehr nach Rom nicht bekannt ist. Die aus der Zeit nach dem 31. Oktober 1512 gebrachten Dokumente leiten über zur Wiederaufnahme der Arbeit am Juliusdenkmal nach Beendigung der Sixtina, hängen, da sie den in den früheren Briefen stets und längst versprochenen und immer wieder hinausgeschobenen Besuch Michelangelos in Florenz nun doch endlich verwirklicht bezeugen, mit den früheren Briefen zusammen, und mussten auch aus dem Grunde näher besprochen werden, da sie bisher stets in die Zeit der Deckenmalerei versetzt worden waren.

Die grosse Schwierigkeiten bereitende chronologische Anordnung der Briefe rührt von Steinmann her, ebenso die meisten erläuternden Anmerkungen zu denselben, durch beigesetztes Steinmann (oder St.) als solche gekennzeichnet. Über die Datierung und über die Regesten Freys und Thodes s. oben im Text S. 140 Anm. 3.

Diese Regesten und Dokumente entstammen namentlich den sechs oben in der Einleitung angeführten Hauptquellen. Über zwei Drittel der Nummern (82) sind Briefe und zwar 54 Briefe von Michelangelo, 20 Briefe an Michelangelo (darunter drei bisher unedierte, n. 21, 34*, 51*) und acht Briefe anderer an andere, aber Michelangelo betreffend (darunter ein Ineditum, n. 15*); über diese Briefe ist das Nötige bereits in der Einleitung gesagt, ebenso über die Papsturkunden (Breven) (n. 6, 7*), die Ricordi Michelangelos (12, 19) und die Gedichte desselben (2, 55, 73).*

Rechnungsbücher der Camera apostolica sind für die Jahre 1508—12 erhalten (von mir sämtlich durchgesehen):

Libri introitus et exitus im vatikanischen Archiv[1]):

vol. 543 = 544 1507/08 Julii II. annus V (1507 Dezember—1508 November incl.) daraus n. 35 und 36;
546 = 547 1508/09 Julii II. annus VI;
548 1509/10 Julii II. annus VII; daraus n. 52;*
549 1510/11 Julii II. annus VIII; daraus n. 76;*
550 1511/13 Julii II. annus IX et X (1511 Dezember — 1513 März); daraus n. 77 und 92*.*

Sind so die Introitus-Exitus-Bände der betreffenden Jahre vollständig auf uns gekommen, so ist hingegen aus der so wichtigen Serie der Mandaten-Register (heute im Archivo di stato in Rom) leider nur ein einziger Band (1500—13) erhalten, der übrigens erst in neuester Zeit aus zwei Bänden zusammengebunden wurde[2]); der Band erschöpft aber durchaus nicht die Mandate dieser Jahre, enthält vielmehr nur bestimmte Kategorien, nur einen kleinen Teil aller Mandate, wie schon daraus erhellt, daß sich zu keiner einzigen der aus den Introitus-Exitus-Bänden geschöpften Zahlungen für die Sixtina in diesem Bande das entsprechende Mandat findet. Der Verlust der regelrechten

[1]) Vgl. Gottlob, Aus der Camera apostolica des 15. Jahrhunderts. Innsbruck 1889, S. 67 f.
[2]) Von Gottlob (a. a. O., S. 68 f.) noch als zwei Bände beschrieben, ebenso von Müntz und Pastor noch als 2 Bände benützt.

Mandatenbände dieser Jahre ist um so bedauerlicher, als gerade in den für uns in Betracht kommenden Fällen die Eintragungen in den Introitus-Exitus-Bänden sehr allgemein und zum Teil unbestimmt gehalten sind, während die Mandaten wie gewöhnlich so wohl auch hier wahrscheinlich ausführlicher gewesen sind. Der Band ergab nichts für die Sixtina. Ebensowenig die für 1508—12 in Betracht kommenden Bände 58—62 der Diversa Cameralia (Armarium XXIX) und die Bände 15—17 des Armarium XXXIV (Instrumenta cameralia) des vatikanischen Archivs.

Zwei von Gregorovius und Gottlob[1]) im römischen Staatsarchiv benützte Rechnungsbücher des spenditore cubiculario (Spese minute di palazzo) waren jetzt unauffindbar, versprechen aber allerdings auch kaum wichtigere Ausbeute.

Das Diarium des päpstlichen Cermonienmeisters Paris de Grassis hatte für die Jahre 1508—12 bereits Steinmann durchgesehen und dabei festgestellt, daß sich darin auf die Deckenmalerei der Sixtina lediglich die drei, bereits von Müntz publizierten Stellen beziehen, die hier unter n. 16, 72 und 108 folgen; meine Aufgabe bestand hier nur in der Herstellung des Textes; hierfür konnte ich mich auf die Handschriften des vatikanischen Archivs beschränken.

Anderweitigen Quellen entstammen die fünf Regesten von Rechtsgeschäften (n. 9, 10, 24, 86, 90), sowie die Nummern 13 und 46.

1. *1506 April 17 — Michelangelos Flucht aus Rom nach Florenz.*

Vgl. den Brief Michelangelos an Giuliano da Sangallo vom 2. Mai 1506 (unten n. 3), Milanesi, Lettere p. 493, Milanesi, Prospetto cronologico della vita e delle opere di Michelangiolo Buonarroti in seiner Ausgabe der Vite des Vasari tom. VII (Firenze 1881), p. 350, Frey, Regesten n. 9 (d. h. Frey, Studien zu Michelagniolo I im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen 16, 1895, S. 93, Reg. n. 9, im folgenden stets bloss citiert als Frey Reg. n. ... oder Frey n. ...), Thode, Michelangelo I (1902), 348 und oben im Text S. 147.

2. *[1506 April (?), jedenfalls nach 17. April] — Sonett Michelangelos.*

Signor, se uero è alcun prouerbio antico.

Gedruckt bei Frey: Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarrotti (Berlin 1897) S. 3, n. III.

Vgl. oben im Text S. 147 und Anm. 6 (dort über die von Frey abweichende Datierung des Gedichtes und die weitere Litteratur).

3. *1506 Mai 2, Samstag — Michelangelo in Florenz an Giuliano da Sangallo in Rom. Über seine Flucht.*

Aus dem Archivio Buonarroti publiziert von Milanesi, Le lettere di Michelangelo Buonarroti (Firenze 1875) p. 377—378, n. CCCXLIII.

Reg. bei Thode I, 348. Vgl. Frey n. 9 und oben im Text S. 146 und Anm. 3, S. 147 und Anm. 2, S. 148 und Anm. 2.

4. *1506 Mai 9, Samstag — Giovanni Balducci in Rom an Michelangelo in Florenz.*

Aus Archivio Buonarroti codex VI, 45, publiziert von Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti, ed. 2ª, Firenze 1876, II, 52, n. 7 und teilweise von Frey Reg. n. 11. Reg. bei Thode I, 348. Vgl. oben im Text S. 148, Anm. 2.

[1]) *Gregorovius F., Das Römische Staatsarchiv in Sybels historischer Zeitschrift, Bd. 36, 1876, S. 162. Gottlob a. a. O., S. 69.*

5. *1506 Mai 10, Sonntag — Pietro Roselli in Rom an Michelangelo in Florenz.*

† A nome didio *[= di Dio]* a dj 10 dimagio 1506.

Charissimo in luogo di fratelo. Dopo le salute e racoma*[n]*dazione. Avisotj chome sabato sera cienado *[= cienando?]* el papa most*[r]*alj cie*[r]*tj disenj, avemo a cime*[n]*ta*[r]*lj Brama*[n]*te et jo. Cenato che ebbe el papa, jo liaueuo *[= li avevo]* most*[r]*j; luj ma*[n]*do per Brama*[n]*te e diselj: el San Galo ua domatina a Fire*[n]*ze e rimenera in sue Micelanolo. Rispose Brama*[n]*te a papa e dise: Sa*[n]*to Padre, e *[= egli]* none *[= non ne]* fara nula; perche jo one pratjcho Mjcelanolo asaj, et a mi deto pue *[= più]* e pue vo*[l]*te, none volere ate*[n]*dere ala capela, e che voj[1]) liuoleuj dare cotesto carjcho, e che per ta*[n]*to voj[2]) nouoleuj ate*[n]*dere, se none ala sipultura e none ala pitura; e dise: Padre Sa*[n]*to, jo credo che luj nolj *[= non li]* bastj elanimo, perche luj nona *[= non a]* fato tropo difigure, e masimo le figure sono ate *[= alte]* et in inco*[r]*cio e dene atra *[= altra]* cosa che a djpinere in tera. Alora rispose el papa e dise: se luj noviene *[= non viene]*, e *[= egli]* mj fa to*[r]*to, perche jo credo to*[r]*nera a ognj modo. Alota jo mj iscope*[r]*si et disilj una vilanja gra*[n]*disima prese*[n]*te de papa e disilj quelo credo arestj deto voj per me; e per ta*[n]*to non sepe quelo sirispo*[n]*de e pa*[r]*uelj avere ma*[l]* deto. E disj pue otre *[= oltre]*: Sa*[n]*to Pad*[r]*e, luj non pa*[r]*lo maj a Micelanolo, e diquelo vane *[= v'a ne]* deto da ora, selie *[= se li è]* uero, volio mj moziate el capo, che luj nolj pa*[r]*lo maj a Mjcelanolo; e c*[r]*edo che luj to*[r]*nera a ogni modo, qua*[n]*do la uostra Sa*[n]*tita vora. E qui finj le cose. Atro *[= altro]* novo *[= non v'o]* a dire. Idio di male vi gua*[r]*dj. Se io posso fare nula, datemj aviso, lo faro vole*[n]*tierj. Racoma*[n]*datemj a Simone de Polaiuolo. † Lo uostro Piero Rosellj in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] Dom° Mjcelanolo Bonarotj iscu*[l]*tore in Fire*[n]*ze.

Rom. Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändiger Brief. Papier 22 × 29½ cm. Mit der ursprünglichen Faltung und den Einschnitten für die Verschnürung. Auf der Rückseite die Adresse (ebenfalls eigenhändig) und rote Siegelspur.

Rechtschreibung nachlässig: Roselli lässt vielfach das n, r, l einfach aus, ohne dafür ein Abkürzungszeichen zu setzen; ich ergänzte den betreffenden Buchstaben (kursiv, in eckigen Klammern); freilich mag es mitunter unsicher sein, ob Roselli bloss so schrieb oder etwa auch so sprach, in welch letzterem Falle, strenge genommen, nicht der betreffende Buchstabe ergänzt, sondern das ganze Wort zur Erklärung (kursiv, in eckigen Klammern) beigesetzt werden müsste.

Ungenau gedruckt bei Gotti I, 46, aus dem Archivio Buonarroti, in dem sich der Brief damals befand. Frey (Regest n. 11) fand ihn nicht mehr daselbst. Regest bei Thode I, 348. Vgl. oben im Text S. 146 Anm. 2, S. 148 und Anm. 1, 3 und 4, S. 155 und Anm. 2.

6. *1506 Juli 8 — Breve Julius II. an die Signoria von Florenz.*

Dilectis filiis[a]) prioribus libertatis et vexillifero justicie populi Florentini. Dilecti filii salutem et apostolicam benedictionem[b]). Michaelangelus scultor[c]), qui a nobis leviter et inconsulte discessit, redire ut accepimus ad nos timet; cui nos non subcensemus, novimus huiusmodi hominum ingenia. Ut tamen omnem

a) Dilectis filiis *fehlt 29.* b) Dilecti *bis* benedictionem *fehlt 29.* c) sculptor *29.*

[1]) *d. h. der Papst.*
[2]) *d. h. Michelangelo.*

suspitionem deponat, devotionem vestram hortamur, velit ei nomine nostro promittere, quod, si ad nos redierit, illesus inviolatusque[a]) erit, et in ea gratia apostolica no*[s]* habitur*[os]*[b]), qua habebatur ante discessum.
Datum Rome VIII Julii 1506. Anno tercio[c]).

Vat. Arch. Armar. XXXIX tom 24 (Julii II. Brev. t. III) f. 293
= Armar. XXXIX tom 29 (Julii II. Brev. t. VIII) f. 163.

Publiziert von (Bottari Giov.) Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura tomo III. Roma 1759. n. 195 p. 320—321, ohne Quellenangabe; mit italienischer Übersetzung.

Mit ganz geringfügigen Änderungen (in der Interpunktion und Rechtschreibung) wiederholt in Bottari, monsign. Giovanni, Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura, . . . continuata . . . da Stefano Ticozzi vol. III. Milano 1822 n. 195. p. 472—473.

Regest bei Zahn Alberto de, Notizie artistiche tratte dall' Archivio segreto Vaticano in Archivio storico italiano Serie III. tom. 6. parte 1. 1867. p. 166—194 u. z. p. 16 des Sep.-Abdr. (aus den beiden Brevenbänden des vatikanischen Archivs), Milanesi Prosp. cronol. 350 und Thode I 349 (unrichtig: Juni statt: Juli).
Vgl. oben im Text S. 149 und Anm. 1.

Zahn, der die Brevenbände des vatikanischen Archivs durchsah, fand nur dieses eine Breve Julius II an die Signoria von Florenz in dieser Angelegenheit; meine Durchsicht der zunächst in Betracht kommenden Brevenbände von 1506 (Arm. XXXIX t. 24 und, neu hinzugekommen, Reg. Brev. lateran. vol. 4) ergab dasselbe; ebenso ist nur von einem Breve die Rede in dem Briefe Pier Soderinis von (Juli) 1506 bei Gaye, Carteggio inedito d'artisti tom II, Firenze 1840, p. 83 n. XXIX. Von drei Breven reden Condivi, Vasari und auch Michelangelo (Milanesi, Lettere p. 493). Zahn und Gaye a. a. O. halten diese Nachricht von drei Breven für unrichtig. Vgl. oben im Text S. 149, Anm. 1.

Die die Versöhnung zwischen Michelangelo und dem Papst vermittelnden Briefe Pier Soderinis an seinen Bruder Francesco Soderini, Kardinal von Volterra, und den Briefwechsel zwischen der Signoria von Florenz und dem Kardinal von Pavia, Alidosi, siehe bei Gaye II, p. 84 n. XXX; p. 91—93 n. XXXVII; p. 83 n. XXIX (Brief Pier Soderinis ohne Adresse, vielleicht auch an Francesco Soderini); p. 85 n. XXXI; p. 91 n. XXXVI; p. 93—94 n. XXXVIII. Darüber oben im Text S. 149 und Anm. 2, 3, 4 und S. 157 und Anm. 1.
Dagegen folge das von Zahn citierte Breve Julius II. von 1506 August 18.

7*. *1506 August 18 — Breve Julius II. an die Signoria von Florenz.*

Dilectis filiis[d]) prioribus libertatis et vexillifero justicie populi Florentini.
Dilecti filii salutem etc[e]). Mittimus ad vos dilectum filium Stephanum Gabrielem Merinum notarium et cubicularium nostrum relaturum et petiturum nomine nostro nonnulla, que nobis admodum cordi sunt et que vos pro singulari vestra ad hanc sanctam[f]) apostolicam sedem devotione facturos non dubitamus. Hortamur igitur, ut ipso Stephano Gabriele audito benigne decernatis et faciatis, que nos optare intelligetis; nam et nos similia et maiora pro re publica[g]) vestra[h]) facturi sumus, prout idem Stephanus Gabriel referet, cui fidem prestabitis.
Datum Rome apud sanctum Petrum XVIII Augusti millesimo quingentesimo sexto pontificatus nostri anno tercio.[i])

a) inuolatusque *24 und 29.* b) a nobis habebitur *29.* c) *nur* Dat. *29.* d) Dilectis filiis *fehlt 29.* e) Dilecti *bis* etc. *fehlt 29.* f) *folgt durchstrichen* sedem *24*, sanctam sedem apostolicam *29.* g) republica *29.* h) nostra(!) *29.* i) *nur* Dat. *29.*

Vat. Arch. Arm. XXXIX tom 24 f. 379 = Arm. XXXIX tom 29 f. 178.
Citiert von Zahn notizie artistiche 16 n. 1 (mit unrichtiger Quellenangabe, 79 statt 379).
Ob sich unter den „nonnulla que nobis admodum cordi sunt“ *auch die Rückkehr Michelangelos befunden habe, lässt sich nicht mit Sicherheit bejahen, ist aber wahrscheinlich.*

8. *1508 Februar 21 — Enthüllung der Bronzestatue Julius II. in Bologna.*
Milanesi Prosp. cron. 351. Frey Reg. 14. Thode I, 350. Vgl. oben im Text S. 151.

9. *1508 März 13 — Florenz.*
Lodovicus Leonardi Bonarroti de Simonis civis florentinus emancippavit Michaelemangelum ejus filium legiptimum et naturalem, per instrumentum inde confectum manu ser Johannis ser Marci de Romena, notarii et civis florentini, sub die 13 martii 1507 *[st. fior. = 1508 st. com.].*
Aus Florenz, Archivio di stato, Libro di Emancipazioni 1506—11 f. 36 (dort registriert unter dem Datum 1508 März 28) publiziert von A. Gotti I. 70 n. 1. Regest bei Frey n. 15 und Thode I, 350.

10. *1508 März 18. — Florenz.*
Michelangelo mietet in Florenz ein Haus auf ein Jahr. Der Mietsvertrag publiziert von Gaye, Carteggio inedito d'artisti II (Firenze 1840) p. 477 f.
Regest bei Milanesi Prosp. cron. 351 und Thode I, 350. Vgl. oben im Text S. 154 u. Anm. 1.

11. *1508 Ende März, Anfang April(?) — Breve Julius II. an Michelangelo.*
Nicht erhalten. Vgl. unten 1508 Juni 30. (n. 18).
Frey Reg. 16. Thode I, 350. Vgl. oben im Text S. 154 u. Anm. 2.

12. *1508 Mai 10 — Ricordo Michelangelos.*
Richordo chome oggi questo di dieci di maggio nel mille cinque ciento octo io Michelagniolo schultore orricieuuto dalla S*[antit]*a delnostro s*[ignor]*e papa Julio sechondo duchati cinque ciento di chamera, equali *[= e quali]* mi chonto messer Charlino cameriere e messer Charlo deglialbizi[a]) *[= degli Albizi]* per chonto della pictura della volta della chappella di papa Sisto, per la quale chomincio oggi allavoraro chonquelle chonditione epacti *[= e pacti]*, che apariscie per una scricta facta da mons*[ignor]*e r*[everendissim]*o di Pavia essocto schricta *[= e sottoscritta]* dimia mano.

London, British Museum. (Kollationiert von F. D. Byrne.)

Publiziert von Michelangelo Gualandi, Memorie originali italiane risguardanti le belle arti. Serie seconda. Bologna 1841, p. 176 n. 68 (aus der Sammlung des Michelangelo Buonarroti, in dessen Besitz das Stück damals war); nach dem Übergang in das British Museum aus letzterem publiziert in Eugène Piot, Le cabinet de l'amateur, années 1861 et 1862. Paris 1863, p. 331 (in dem Artikel: Michel-Ange Buonarroti documents inédits conservés au musée britannique) und Milanesi, Lettere (1875) p. 563 (Ricordi).
Regest bei Milanesi Prosp. cron. 352, Frey n. 19 (vgl. auch n. 18), Thode I, 350. Vgl. oben im Text S. 134 und Anm. 3, S. 158 und Anm. 1.

a) *z korrigiert aus t.*

13. *1508 Mai 11 — Juli 27.*

A nome di Dio a di 11 di magio 1508.

Jo Piero di Jacopo Roselli maestro di murare one ricevuto ogi questo di 11 magio deto di sopra da Michelagnolo Bonaroti iscultore ducati dieci d'oro di camera per parte di isciarvare la volta di papa Sisto in ne la cappella e ariciare e fare quelo bisognerà; che fane fare papa Giulio. E per fede del vero one fato questa di mia propria mano questo di sopradeto duc. 10 d'oro di camera.

A di 24 di magio ducati quindici d'oro di camera ebi a di deto e per lui da Francesco Granaci contanti duc. 15 d'oro di cam.

E a di 3 di gugnio ducati dieci d'oro di camera per lui da Francesco Granaci ebi contanti duc. 10 d'oro di cam.

E a di 10 di gugnio ducati dieci d'oro di camera per lui da Francesco Granaci ebi contanti duc. 10 d'oro di cam.

E a di 17 di lulio ducati dieci d'oro di camera ebi contanti da Michelagnolo detto duc. 10 d'oro di cam.

E a di 27 di lulio ducati trenta d'oro di camera per resto di ponte e de l'ariciato e di quelo one fato insino a questo di duc. 30 d'oro di cam.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 563 n. 1 (Ricordi), ohne Quellenangabe; nach F. D. Byrne nicht im British Museum; also wohl in Florenz (Archivio Buonarroti?). Regest bei Frey n. 20, Thode I, 350. Vgl. oben im Text S. 159 und Anm. 2 und 4, S. 160 und Anm. 2 und 4.

14. *[1508] Mai 13, Samstag — Michelangelo in Rom an Frate Jacopo Gesuato in Florenz.*

Frate Jacopo. — Avendo io a fare dipigniere qua cierte cose, overo dipignere, m'acade farvene avisato, perchè m'è di bisognio di cierta quantità d'azzurri begli[1]): e quando voi abbiate da servirmene al presente, mi tornerebe comodità assai. Però vedete di mandare qua a' vostri frati quella quantità che voi avete, che sieno begli, e io vi prometto per gusto prezzo di torgli. E innanzi ch'io levi gli azzurri, vi farò pagare io vostri danari qua o costà, dove vorrete.

A di tredici di maggio.

Vostro Michelagniolo scultore in Roma.

[Adresse] Al Reverendo in Cristo padre, frate Jacopo Jesuato in Firenze.

Aus dem Archivio Buonarroti publiziert, von Milanesi ihm mitgeteilt, von Giovan Battista Uccelli, il convento di S. Giusto alle mura e i Gesuati. Firenze 1865, p. 123; dann von Milanesi, Lettere p. 379, n. CCCXLIV.

Regest bei Frey Reg. n. 21 (fehlt bei Thode). Vgl. oben im Text S. 168 und die folgende Nummer (15), das — vollständig datierte — Begleit- und Empfehlungsschreiben Granacci's zu diesem Briefe; durch Nr. 15 ist natürlich die Versetzung dieses Briefes in das Jahr 1508, die bereits Frey angenommen hatte, ganz sichergestellt.

15*. *1508 Mai 13, Samstag — Granacci in Rom an Frate Jacopo Gesuato in Florenz.*

† A nomedidio adi 13 dimaggio 1508.

[1]) *Am 31. Juli (s. unten n. 25) schrieb Michelangelo an Buonarroto, dass er Geld nach Florenz schicken werde, um Azur-Blau zu kaufen. Wahrscheinlich hat er damals den Gesuati-Mönchen seine Schuld entrichtet.* [St.]

Auisouj frate iachopo chome io ofatto scriuere questi uersj chesono in questa cho fede, che uoj facciate conquello amore, che uoj usate nelle chose uostre, che michelangniolo sia seruito che mj fia grato quanto chosa, cheuoj mipotessi fare dipiacere, e quando uoj nonauessj ilmodo dapoter seruirllo uoi auisate elmodo chessj debba tenere che arete saddisfatto. Ho fatto scriuere brieue, perche, se auete fede in me, basta.[a]) Auete per quanto fia giusto, aessere pagati in quelmodo edoue uorrete, chome ua detto luj. Pigliate quelmodo uipare migliore, cheesia seruito. Altro non so che diruj. Dio u[*i*]dia salute. Vostro

Franc° dandrea granaccj
pittore in roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] Al reuerendo padre frate iachopo in iesuato in firenze *[und von anderer Hand der Empfangsvermerk]* Adj 19 maggio 1508.

Rom, Sammlung Azzolini.

Orig. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier ca. 22×15 cm. Mit der ursprünglichen Faltung und grüner Siegelspur auf der Rückseite. Vgl. das unmittelbar vorhergehende Schreiben (n. 14).

16. *1508 Juni 10 — Diarium des Paris de Grassis: In der Kapelle wird an den Gerüsten gearbeitet.*

Vesperae in vigilia pentecostes.

Hodie papa non venit ad vesperas, quae habitae sunt in capella palatii, ad quam cardinales cum citius solito venissent, forte putantes papam ad illas venturum et cum ipso, ut solent, de contingentibus[b]) collocuturi, cardinalis celebraturus, qui fuit cardinalis s. Georgii episcopus Albanensis, hora condicta[c]) venit et fuit ultimus omnium. In altis cornicibus capellae fabricabatur cum maximis[d]) pulveribus, et operarii ita iussi non cessabant. Ex quo cardinales conquaesti sunt. Ego autem cum aliquoties[e]) operarios arguissem, et illi non[f]) cessarent, ivi ad papam, qui mecum quasi turbatus est, duod illos non admonuissem, et excusatione facta fuit opus, quod papa duos successive de suis camerariis mitteret[g]), qui iuberent cessari ab opere[h]), quod vix factum est. Vesperae ipsae[i]) factae[k]) sunt ordine et[l]) more solito[m]).

Vat. Arch. Misc. Arm. XIII tom. 15 f. 213′ = Arm. XIII t. 13 f. 228—228′; Arm. XII t. 17 f. 194—194′; Arm. XII t. 21 f. 152.

Publiziert von E. Müntz, une rivalité d'artistes au XVIe siècle. Michel-Ange et Raphaël à la cour de Rome, in: Gazette des beaux-arts année 24, 1882. II. Pér. t. 25 (1882, I), p. 385, n. 2 (auf p. 386). (S. A. p. 6, n. 1); und E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle I (1901), S. 135 n. 2 (aus Cod. Cors. 981 = 38 G. 7, p. 179). Regest bei Frey n. 22, Thode I, 350. Vgl. oben im Text S. 159f und I, 135.

17. *1508 Juni 24 — Matteo di Michele il Cuccarello, Marmorarbeiter in Carrara, an Michelangelo in Rom.*

Aus Archivio Buonarroti cod. IX, 519 publiziert von Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti. Berlin 1899, S. 5—6, n. III. Regest bei Thode I, 351. Vgl. zu diesem Briefe die Anmerkung bei Frey a. a. O., S. 6 und oben im Text S. 140 und Anm. 2 und S. 158 und Anm. 2.

a) *folgt durchstrichen* perc, *er wollte offenbar* per quanto *schreiben.* b) et cum ipsi solent de contignentibus *XII. 21.* c) hora condicta *fehlt XIII. 13*, non dicta *XII. 21.* d) magnis *XIII. 13.* e) aliquotiens *XIII. 13, XII. 17.* f) non *XIII. 15. 13*; tantum *XII. 17*; tantum non *XII. 21.* g) mitteret *XIII. 13*; *XII. 17. 21*; mitterent *XIII. 15.* h) opera *XIII. 13*; *XII. 17. 21.* i) iste *XII. 21.* k) factae *fehlt XII. 21.* l) ordine et *fehlt XIII. 13.* m) consueto *XII. 17, 21.*

18. *1508 Juni 30 — Florenz — Pier Soderini an Giovanni Ridolfi (Auszug).*

. . . Il Davit, del quale scrivete per le vostre, si truova imperfecto per essere stato levato da qui mich. lagnolo, scultore, per uno breve del sommo pontefice, per fare certa sua opera a Roma; nè anchora lo possiamo ritrarre di là per non essergli permesso; . . .

Publ. von Gaye, carteggio II, 101, n. XLVI. (Aus Archivio delle Riformagioni di Firenze, Lettere delle Signoria, filza 127. Minute di Pier Soderini.)
Regest: Thode I, 351. Vgl. oben im Text S. 154 und Anm. 2.

19. *[1508 Juli oder August] — Ricordo Michelangelos.*

Pe' garzoni della pittura, che s'anno a far venire da Fiorenza, che saranno garzoni cinque, ducati venti d'oro di camera per uno, con questa condizione; cioè, che quando e' saranno qua e che e' saranno d'accordo con esso noi, che i detti ducati venti per uno che gli aranno ricevuti, vadino a conto del loro salario; incominciando detto salario il di che e' si partino da Fiorenza per venire qua. E quando non sieno d'accordo con esso noi, s'abbi a esser loro la metà di detti danari per le spese che aranno fatto a venire qua e per il tempo.

Aus dem Archivio Buonarroti publiziert von Milanesi, Lettere p. 563 (Ricordi) und p. 17 Anm. 3.
Regest bei Frey n. 34 (Juli — August), Thode I, 351 (Juli). Vgl. oben im Text S. 163 und Anm. 4.

20. *1508 Juli 2, Sonntag — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroti in Florenz. (Auszug.)*

Empfiehlt ihm einen jungen spanischen Künstler[1]*), namentlich für die Besichtigung seines Schlachtenkartons*[2]*).* . . Giovansimone si sta qua, equesta settimana passata è stato amalato, che non ma dato pichola passione, oltre aquelle che io *[= io o]*: pure ora sta assai bene. Chredo si tornera presto chosta, se fara amio modo, perche laria di qua non mi pare facci per lui . . .
A di dua di luglio.

Michelagniolo in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Buonarroto di Lodovicho Simoni in Firenze *[und von anderer Hand (wohl der Buonarrotos) der nicht mit Sicherheit ganz zu entziffernde Empfangsvermerk:]* 1508 diroma *[?]* ad*[i]* 5 diluglio di 2 *[?]* ditto r*[icevut]*a *[?] [Byrne].*

London, British Museum.

Publiziert in Eugène Piot, Le cabinet de l'amateur, années 1861 et 1862, Paris 1863, p. 332, in dem Artikel: Michel-Ange Buonarroti. Documents inédits conservés au musée britannique, und von Milanesi, Lettere p. 92, n. LXXVI. Vgl. Frey Reg. n. 26 und Thode I, 350.

[1]) *Der junge spanische Künstler ist Alonso Berruguete, welcher im Jahre 1505 Michelangelo nach Rom begleitet haben soll. [B. Haendcke, Alonso Berruguete und Donatello in der Kunstchronik 1902, p. 145.] Er war noch im Jahre 1512 in Florenz und dort erkrankt, wie aus einem Briefe Michelangelos an seinen Vater von Ende März oder Anfang April 1512 hervorgeht [unten n. 80]. [St.]*
[2]) *Trotzdem äussert sich Michelangelo in einem Brief vom 31. Juli desselben Jahres an Buonarroto (s. unten n. 25) sehr zufrieden, dass der Spanier den Karton nicht gesehen hat und bittet es mit allen andern ebenso zu machen. Später hat Berruguete den Karton nicht nur gesehen, sondern auch gezeichnet. [Vasari VI, 137 und VII, 161.] Über die Werke Alonsos in Valladolid vgl. Les Arts, Juillet 1905, n 43, p. 23 ff. [Studie von Paul Lafond.] [St.]*

21*. *1508 Juli 21, Freitag — Lodovico di Lionardo Buonarroti, Vater Michelangelos, in Florenz, an Michelangelo in Rom.*

F*[igluol]*o carissimo. Giovansimone e giunto qui a saluamento Iddio gratia e ammj raghuagliato assai dipresso chome vanno le chose, non bisongnia ripichare. Attendi pure a stare sano et fare bene addio *[= a Dio]* piaccj. El podere di baccjo dimariocto[1]) pacha di ficto lire ventisei cioe lire 26, chetanti ne da elprunaio [= *el Prunaio*] lanno di ficto; quando te lo uolessi dare non ghuardare in f. 40 *[?]*
Resti auisato per Bonarroto del terreno di Nicholo dellabucha chome bisongnia int*[uc]*to f. 40[a]).
Di Giansimone io te lo racchomandaj per bene. Jo non mj lascio leuare acchauallo apersona. Enon ti dicho chectu faccja se non e quanto puoj e quanto tipare. Amme *[= A me]* pare chettu faccj troppo e sammi molto male chectu stia chosti male et male chontento e pacherij assai, ectu te ne potessj schabellare dichoteste imprese, perche stando male e maluolentierj, chon difichulta si puo fare bene. Iddio prouegha abisongnj nostri. Bonarroto per quanto mi pare fabene, sta a bottegha e lauorano e per quanto sipuo veder alproseme faranno bene Iddio gratia. Lachassandra[2]) per anchora non a facto niente, intendo che lla e per *[mar]*itarsi[b]) eche lasciera fare almarito; nondimancho bisongniamj rifiutare laredita di Francesco amme e a tutti voj e bisongnia sia fatto per tutto di otto daghosto prossimo che uiene; altrimentj passato detto tempo saremo ubrighati a tutti e sua debitj e alle sue grauezze. *[In]*tanto[c]) bisongnia che, veduta lapresente, tu piglj uno notaro fiorentino, se vene m . . . . .[d]) chostj, o si . . . .[d]) mente altri notaj, e dagli a intendere, chome tu vuoj rifiutare leredita duno tuo zio, e per chagione, chettu se mancieppato[3]), lo puoj fare in ongni lato per via di prochura e mandala quj subito, perche sa anotifichare inchonsiglio infra sopradecto tempo; fa non manchj. Bastiano[4]) lauoratore chetu saj e chattivo lauoratore, ma ein charestia dbuonj. Jo mingiengniero dichamarlo e dallogharlo megli chessj potra. Per questa non mi achade altro. Siamo tutti sanj Iddio gratia echosi spero dite addio *[= a Dio]* piaccja.
A di 21 dluglio 1508.

Lodovicho dlionardo infirenze.

[Auf der Rückseite die Adresse:] D[no] Michelangniolo dil[co] *[= di L[co]]* Bonarroti schultore inroma.

Rom. Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier 22×19 cm. Mit der ursprünglichen Faltung, den Einschnitten für die Verschnürung und

a) *folgt* lr *(?), das* l *mit einem Querstrich.* b) mar *ist ganz verwischt.* c) *Der Anfang des Wortes ganz verwischt; es kann aber nicht viel gestanden haben, wol* in *oder* per. d) *Ganz verwischt.*

[1]) *Vgl. unten die beiden Briefe vom 5. August 1508 (n. 26 und 27).*
[2]) *Cassandra war die Schwägerin Ludovicos, Gattin seines Bruders Francesco, der schwer verschuldet am 18. Juni 1508 gestorben war. Aus diesem Grunde verweigerten Ludovico und seine Söhne die Erbschaft und hatten mit Cassandra einen Prozess zu führen, über dessen Beginn und Verlauf wir in den nächsten Briefen häufig hören werden.* *[St.]*
[3]) *1508 März 13 bezw. 28 siehe oben, n. 9.*
[4]) *Bastiano war ein Landarbeiter, über dessen Untüchtigkeit sich Michelangelo später noch einmal sehr erzürnt äussert. Siehe unten den Brief Michelangelos an Buonarroto vom 5. August 1508, n. 26.* *[St.]*

dem überklebten roten Siegel auf der Rückseite. Adresse ebenfalls eigenhändig. Vgl. oben im Text S. 162 Anm. 3 und S. 166.

22. *1508 Juli 22, Samstag — Giovanni Michi in Florenz an Michelangelo in Rom.*

† A di 22 di luglio 1508.

Carissimo e maggior mio, raccomandazione e salute infinite etc. Questa alla eccellentia vostra, perche questo di detto mi sono abattuto chon Raffaellino dipintore e racholto insoma *[= in somma]*, che se voi n'auete di bixognio, verra al uostro chomando, quando e'crederra passare el salario, che gia gli dette maestro Piermatteo d'Amelia. Dice, gli daua ducati 10 el mese d'oro. Hora io, chome fedele della vostra eccellentia, vido questo auixo, chome da me proprio auete hora: S'è bixognio, n'auete al averlo e porlo; e pero fecigli vostro salare, e lui è per fare tanto quanto gli chomanderete del lauorare. È buono maestro e fedele.

E se per me v'è niente, datene auixo, che sono sempre per fare tutte quelle chose che a uoj sia vtile e honore, chosi si parla oggi dj. E se per voj ho a fare piu vna chosa ch'un altra, datene auixo: lo faro chon amore e sollecjtudine. Non altro. Vostro di buon mandato *[= mandatario?]*. Bene valete. Vo f. S. in no *[= Vostro fedele servitore in nuovo?]*

Se potessj darmj auiamento, chome disopra è detto, saro messo alla auuta chon uoi ho *[= o]* chon altrj.

Ghouannj Michj in sco Lorenzo in Firenze
cortaggio *[sic]*, vno homo da bene.

[Adresse:] Allo ecellente maestro Michelagnolo Fiorendino in Sco Pietro, schultore in Roma.

Data al bancho de Baldassare Balducci in Champo de Fiore.

Aus Archivio Buonarroti cod. IX, 543 publiziert von Frey, Briefe S. 7 n. IV. Regest bei Frey Reg. n. 28 (dort noch als Brief Granaccis, wie bei H. Wilson und Symonds, vgl. jedoch Frey, Briefe S. 7) und Thode I, 351. Vgl. oben im Text S. 162 und Anm. 4 und S. 163 Anm. 1.

23. *[1508 Juli Ende (22. Samstag?)] — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz (undatiert). (Auszug.)*

... Io scrissi piu giorni fa a Lodovico, come io avevo marmi qua per quatrociento ducati largi[1]), e com'io ci o debito su ciento quaranta ducati largi, e com'io non o un quatrino; e cosi lo scrivo a te, perche tu vega che per adesso non vi posso aiutare, perche i'o a pagare questo debito e ancora mi bisognia vivere, e oltr'a questo, pagare la pigione. Si che o delle fatiche assai: ma spero d'uscirne presto e potervi aiutare. Tu mi scrivi che io cierchi d'uno aviamento per te: io non saperrei che mi trovare, nè che mi ciercare. Io manderò più presto che io potrò per te, e starai tanto a Roma, che tu troverai qualche aviamento a tuo modo. Non altro. Con questa sarà una del Granaccio[2]). Priegoti gniene dia, e ricordagli che mi facci il servizio che io gli domando[3]).

Michelagniolo scultore in Roma.

[1]) *Das bezieht sich wohl, wie auch Frey angenommen hat (Briefe S. 6 Anm.), auf die am 24. Juni 1508 von Matteo di Michele il Cuccarello dem Michelangelo angekündigte Marmorsendung nach Rom (s. oben n. 17).* *[St.]*

[2]) *Dieser Brief Michelangelos an Granacci ist nicht erhalten.*

[3]) *Der Dienst, den Michelangelo damals von Granacci erbat, kann kein anderer gewesen sein, als die Beschaffung von Gehilfen.* *[St.]*

Aus Archivio Buonarroti publiziert von Milanesi, Lettere p. 93 n. LXXVII. Vgl. Frey, Briefe S. 6 Anm. und S. 11 Anm. und oben im Text S. 163 Anm. 1, S. 162 und Anm. 1, S. 172.

24. *1508 Juli 27 — Rom.*

Notarieller Verzicht Michelangelos auf die Hinterlassenschaft seines Oheims Francesco; in Florenz amtlich registriert am 11. August.
Aus Florenz, Archivio di stato, libro di ripudie 1504—08, f. 157', publiziert von Gotti I, 70 n. 2.
Regest bei Frey 30, Thode I, 351.

25. *1508 Juli 31 (29?) — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz (Auszug).*

Buonarroto — Io timando larifiutagione ch'io o fatta permandinotaio chome Lodovico mi manda a chiedere della redita di Francesco: pero subito chettulai *[= che tu l'ai]*, dalla allodivicho esappi chella sara in questa lettera[1]). Avisoti chome Piero Basso[2]) si parti di qua martedi mattina[3]) ammalato, o volessi io o no: emene saputo male, perchè sono restato solo e anche perche o paura non si muoia per la via: ma e' sera *[= s'era]* chacciato tanta paura nelchapo di questa aria, che mai non celo potuto tenere e chredo sarebe guarito in quattro di, seci fussi stato, per quel che mera ditto da altri. Pero avisami seglie gunto costa.
In questa sara una lettera che va auno che si chiama Giovanni Michi, elquale volse gia stare mecho qua e anchora mi schrive che starebbe: e io per questa lettera gli rispondo quello che glia a fare se evole *[= e vole]*. Pero ti prego che tu vadi insanlorenzo dove lui mi schrive che sta, e fa' di trovarlo edagli lalettera e fa d'avere risposta resoluta, perche io non posso star solo: e anche non si truova di chi fidarsi. Avisami subito.
Io ti schrissi chome voi fermassi quel pezo di terra dinicholo della Buca . . . e io o amandare intorno amezo agosto danari costà per chomperare azurro, infraquali mandero ancora quegli dinicholo. Raguaglia Lodovicho. Non o tempo da scrivere.
Intesi come lo spagnuolo non aveva avuto la gratia dandare alla sala[4]) . . .
A di ultimo di luglio[5]).

Michelagniolo
in Roma.

[1]) *Über diese Erbschaftsverweigerung Michelangelos s. oben 1508 Juli 27 (n. 24).*
[2]) *Piero Basso war Scarpellino und Vater des Bernardino, den Michelangelo später beschäftigte und dann mit Schimpf und Schande fortjagte. Siehe unten den Brief vom 5. Januar 1513 (n. 112) und oben im Text S. 162 und Anm. 7. Über Pieros Krankheit vgl. auch die beiden Briefe vom 5. August 1508 (unten n. 26 und 27) und Frey Briefe S. 9 Anm.* [St.]
[3]) *25. Juli, nicht 26 wie bei Frey Reg. n. 29 und Thode I, 351; richtig dagegen bei Frey, Briefe S. 9 Anm.*
[4]) *Vgl. oben Michelangelos Brief an Buonarroto vom 2. Juli 1508 (n. 20) und Anm. 1 und 2 dazu.*
[5]) *Im Empfangsvermerk ist, scheint es, der 29. Juli als Tag der Absendung angegeben; der 29. Juli ist Samstag, der gewöhnliche Posttag von Rom nach Florenz, und zum 29. Juli passt auch besser Michelangelos eigene Bemerkung am Beginne des nächsten Briefes (vom 5. August, n. 26). Sollte sich vielleicht Michelangelo hier im Datum geirrt haben und der Brief thatsächlich am 29. Juli geschrieben sein? Samstag abends ging noch am Beginn des 17. Jahrhunderts die Ordinaripost von Rom nach Florenz ab. (Vgl. — nach Codognos Nuovo itinerario — Rübsam J., Zur Geschichte des internationalen Postwesens im 16. und 17. Jahrhundert nebst einem Rückblick auf die neuere historisch-postalische*

Anchora con questa fia una del Granaccio. Dalla, perchè importa.
[Auf der Rückseite die Adresse:] A Buonarroto di Lodovicho di Buonarrota Simoni in Firenze.
[Und der Empfangsvermerk:] 1508 diroma ad*[i]* III daghosto ded*[i]* 29 di *[?]* luglio r*[icevut]*a.
[Sowie eine kurze nicht ganz entzifferbare Bemerkung:] Al . . . . . bonarroti.

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 94—95, n. LXXVIII; der letzte Absatz bereits vorher in Eugène Piot, Le cabinet de l'amateur, années 1861 et 1862. Paris 1863, p. 332 (in dem Artikel: Michel-Ange Buonarroti. Documents inédits conservés au musée britannique).
Vgl. Frey Reg. n. 29, 30, 31, Thode I, 351 und oben im Text S. 160 Anm. 3, S. 162 und Anm. 1, S. 162 und Anm. 5, S. 168. Die mitgesandten Briefe an Michi und Granacci sind nicht erhalten.

26. *1508 August 5, Samstag — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz. (Auszug.)*

Buonarroto — Io mandai, oggi fa otto di[1]), larifiutagione: credo larete avuta. Tumi di che mai scritto di Baccino; io non so quello ti voglia dire, esse *[= e se]* tu ai scritto, io non lo avuta. Lodovicho mi scrisse, e forse umesse, dibaccio dimariotto *[= di Baccio di Mariotto]*[2]). Non so se tutti *[= tu ti]* vuoi dire diquello. Avisa quello voi dire. . . . *Über* Bastiano lavoratore[3]) . . .
Io ti scrissi come Piero Basso sera partito di qua amalato, o volessi io o no[4]). Avisami seglie *[= se gli è]* gunto anchora chosta. Non o tempo dascrivere. A di dagosto.

Michelagniolo in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Buonarroto di Lodovicho di Buonarrota Simoni in Firenze. Data imbottega di Lorenzo Strozi.
[Und der Empfangsvermerk Buonarrotos:] diroma ad*[i]* 10 daghosto da 5 ditto r*[icevut]*a.

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi p. 96, n. LXXIX.
Vgl. oben im Text S. 162 Anm. 3.

27. *1508 August 5, Samstag — Buonarroto di Ludovico, Bruder Michelangelos, in Florenz an Michelangelo in Rom. (Auszug.)*

† Jesus.

Carissimo etc. Ebj l'utima tua[5]), nela quale era la rifiutazione, che tu mandj, che bene ai fato. Detila subito a Lodouicho. . . .
Intendo di Piero Basso chome si partj amalato. Stamanj è stato qui a me

Litteratur in: Historisches Jahrbuch 13. 1892, S. 15—79 u. z. S. 68 und Th. v. Sickel, Römische Berichte III [Wien 1899], S. 114 f. Wie dies nach Sickels Ausführungen bereits 1561—63 der Fall war, so scheint es bereits 1508 und die folgenden Jahre gewesen zu sein. Michelangelo schrieb deswegen von Rom nach Florenz in der Regel am Samstag [vgl. auch Frey Reg. n. 71.]

1) *Mit dem Brief vom 31. (29.?) Juli (n. 25).*
2) *Gemeint ist der Brief Lodovicos vom 21. Juli 1508 (oben n. 21). Vgl. auch den Brief Buonarrotos vom 5. August.*
3) *Vgl. oben den Brief Lodovicos vom 21. Juli 1508 (n. 21).*
4) *Vgl. oben Michelangelos Brief an Buonarroto vom 31. (29.?) Juli 1508 und Anm. 2 dazu.*
5) *Vom 31. (29.?) Juli.*

el Prunaio; e si mi dice, che gli *[d. h. Piero Basso]* è a Setigniano, e che gli a parlato, e che non a tropo male e va per tutto, e che eglj si loda tanto di te quanto puo, e basta.

Jo o ciercho di questo Giovannj Michi e stamanj l'o trovato e oglj dato la lettera, la quale a avuta tanto chara quanto sia posibile. E dicie, a ogni modo tu l'aspettj, che uuole venire, ma che a una facienduza di dua o tre di e di poi si partira, e che sara chosta 2 o 3 di dopo il fante, e mostra avertj grande afezione; e parmj che gli abj avuta una buona novella, siche aspettallo[1]). La tera *[= terra]* di Nicholo de la Bucha è ferma;[2]) non mancha senon quello tu saj....

... *Über* madonna Casandra ...

Atendj sopratutto a stare sano e righuardartj. Detj la lettera al Granaccio. In questa sare' certe lettere: 1ª di Baccio di Marioto[3]), che gniene manda il Prunajo; da le, si puoj; e 1ª di questo Giovannj Michi e 1ª di non so chi.

A di 5 d' aghosto 1508.

Buonaroto in Firenze.

[Adresse:] Domino Michelagniolo di Lodouicho di Buonaroto Simonj, scultore in Roma, Roma.

Aus dem Archivio Buonarroti (cod. XXV. 19) publiziert von Frey, Briefe S. 8—9 n. V. Regest bei Frey n. 32 (vgl. auch n. 30 und 31). Vgl. Thode I, 351 und oben im Text S. 162 u. Anm. 6.

28. *[1508 August 7?] Montag — Francesco Granacci in Florenz an Michelangelo in Rom (undatiert).*

† Jesus.

Charissimo. Come detto è nella lettera drento, aspettaj tanto, credendo, chel-uostro Piero Basso uenisse, che dicea di lunedi el piu[a]), che nun fui attempo sabato a darlla lettera; e pero fo due uersi dinuouo stamanj, cioe lunedj, perche non so quello s'abbia scritto uostro padre. So bene auer fatto errore io; e in questo chaso non uorrej errare magiormente: e pero non sono andato con persona per danarj nesono *[= nè sono]* per ire, se non al tenpo, chome forse are' creduto subito Lodouicho[b]). So io, che e na *[= n' ha]*[c]) preso pena, che credea che montassino acchauallo immediate; e e' dichono spedire loro faccende prima, che non è possibile altrimentj, e el tempo è fatto[d]) paschua. Che massimo Giuliano e Jachopo, uolendo prima, per arre e fede data di suo lauorj, non possono. Jachopo arebbe, sechondo che mostra, charo sapere l'apunto di suo salario, perche non parlò con uoj; e io gli o mostro lalettera e che[e]) sanza danari. O detto, in sulla fede d'essa uerrej; e dice auersi a chombattere qualche uolta chon ministrj, che uogliono piu che'l padrone: In

a) *So interpungieren auch Pini-Milanesi; Frey hat:* lunedi, e'l piu.
b) *Folgt durchstrichen ein nicht mehr leserliches Wort, wohl kaum* soprastate, *wie Pini-Milanesi entziffern.*
c) n'à *Pini-Milanesi,* ua *Frey;* n *und* u *sind öfters bei Granacci kaum mit Sicherheit zu unterscheiden.*
d) è, fatto *Pini-Milanesi.* e) *[= ch' è ?] Frey.*

1) *Über Giovanni Michi, vgl. oben im Text S. 162 f.*
2) *Vom Podere des Niccolo della Buca war schon früher zweimal die Rede, zuerst im Briefe Ludovicos vom 21. Juli (oben n. 21), dann im Briefe Michelangelos an Buonarroto vom 31. (29.?) Juli (oben n. 25). Jetzt ist der Verkauf fast abgeschlossen, es wurde aber später doch nichts daraus. Vgl. unten Ludovicos Brief vom 7. Oktober 1508 (n. 34).* *[St.]*
3) *Vgl. den Brief Ludovicos vom 21. Juli 1508 (n. 21) und den Brief Michelangelos vom 5. August (n. 26).*

questo chaso fuggo, charicho chon aueruelo detto, chennascie *[= che nascie]* da essere auiato e auer brigatina, e non uorebe perdere quello per tornargli. Quel medesimo a Giuliano parue che io uel douessi dire. Non ne pigliate schandolo per niente, che queste chose si uedono in moltj. Non o parlato con altrj, ma mipardagniolo didonnino *[= mi par (d') Agniolo di Donnino]* per infrescho è uantaggato. Bisogniando di piu, auisate;[a]) niuna chosa faro in fino a uostra risposta, e in questo mezo potre nascere chosa, ch'io uerrej uia; a ogni modo, s'io douessi, solo Bastiano e io. Altro non acchade. Fatta dipoi dua dj. Dio ui saluj. Vostro Francesco d'Andrea Granaccj in Firenze.
[Auf der Rückseite die Adresse:] Domino Michelagniolo di Lodouicho Buonarrotj, schultore in Roma *[und]* Data nel bancho di Baldassare Balducci.
Aus dem Archivio Buonarroti publiziert (Photographie und Transkription, doch ohne die Adresse und Data) von (Pini und Milanesi) La scrittura di artisti italiani (sec. XIV—XVII) riprodotta con la fotografia da Carlo Pini e corredata di notizie da Gaetano Milanesi. Firenze 1876 (n. 135);
und Frey, Briefe S. 10—11 n. VI mit der Bemerkung: „Schlecht stilisierter Brief, ohne Satzzeichen, daher die Interpunktion bisweilen zweifelhaft; undatiert."
Hier der Text nach Frey, kollationiert mit dem Faksimile bei Pini-Milanesi.
Regest bei Frey n. 33 (unrichtig 8. August statt 7. August). Thode I, 351. Vgl. Frey, Briefe S. 11 Anm. (auch über die Datierung, hier richtig Montag den 7. August) und oben im Text S. 162 und Anm. 2.
Dieser wichtige Brief beschäftigt sich ausschliesslich mit den Gehilfen Michelangelos, über welche im Text S. 162 ff. ausführlich gehandelt worden ist.

29. *1508 Mitte oder Ende August — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz (Auszug).*

Reverendissimo padre. Io o avuto a questi giorni una lettera da una monaca, che dice essere nostra tia *[= zia]*, la quale mi si rachomanda, e dice che è molto povera e che è in grandissimo bisognio e che io le facci qualche limosina. Per questo io vi mando cinque ducati larghi, che voi per lamor de Dio gniene diate quatro e mezo, e del mezo che vi resta, pregovi diciate a Buonarroto che mi facci comperare o da Francesco Granacci o da qualche altro dipintore unoncia di lacha o tanta quanta e può avere pe detti danari, che sia la più bella che si trovi in Firenze; e se e' non vene *[= ve n'è]*, che sia una cosa bella, lasci stare[1]). . . . *Weiter über die* monaca . . .
Non vo *[= v'o]* da dire altro per ora, perchè non sono ancora resoluto di cosa nessuna che io vi possa avisare. Più per agio vaviserò.
Vostro Michelagniolo scultore in Roma.
[Auf der Rückseite die Adresse:] A Lodovicho di Buonarrota Simoni in Firenze *[und von anderer Hand der Vermerk:]* della monacha.
London, British Museum.
Publiziert von Milanesi, Lettere p. 15 n. VIII.
Regest bei Frey n. 35 (August, Mitte?). Vgl. Frey, Briefe S. 12 Anm. zu n. VIII und oben im Text S. 168 und 173.

a) *Interpunktion zweifelhaft.* bisogniando . dipiù . auisate *Ms.* . bisognando di più, auisate *Pini-Milanesi* . . ., bisogniando . Di piu auisate *Frey.*

[1]) „Io o amandare intorno amezoa gosto danari costa per chomperare azurro" *hatte Michelangelo schon am 31. (29?) Juli 1508 an Buonarroto geschrieben (s. oben n. 25).* *[St.]*

30. *1508 August 24, Florenz — Pier Soderini an Giovanni Ridolfi. (Auszug.)*

Johanni de ridulfis XXIIII Augusti 1508.

... Il Davit si farà finire a Michelagnolo, et ci harà ad essere per di qui ad ognisanti ....

Publ. von Gaye, carteggio II (1840) S. 102 (in der nota zu n. XLVI) aus: Archivio delle Riformagioni di Firenze. Lettere della Signoria, filza 127, Minute di Pier Soderini.

Regest: Thode I, S. 351.

31. *1508 August 28 — Sigismondo Trotto in Ferrara an Michelangelo in Rom.*

Aus Archivio Buonarroti (cod. XI, 727) publiziert von Frey, Briefe S. 11—12 n. VII. Regest bei Thode I, S. 351.

32. *1508 September 2, Samstag — Buonarroto, Bruder Michelangelos, in Florenz an Michelangelo in Rom.*

† Jesus.

Carissimo etc. L'aportatore di questa sara il Chiozo choriere, il quale a vn sachetto di quoio di libbre dua e mezo in tutto, entrovj cholorj, li qualj m'a portato qui Lodouicho e il Granacio, perche te lo mandj[1]). Per tanto chontenta costuj del porto, a chagione ci possa seruire del altre uolte. Christo ti ghuardj.

Addj 2 di settembre 1508.

Tuo Buonaroto in Firenze.

[Auf der Rückseite die Adresse:] Domino Michelagniolo di Lodouicho di Buonarrota, scultore in Roma.

Aus Archivio Buonarroti (Cod. XXV, 20) publiziert von Frey, Briefe S. 12 n. VIII. Regest bei Frey n. 36. Vgl. oben im Text S. 168.

33. *1508 September 4, Florenz — Pier Soderini an Alberigo Malaspina marchese di Massa. (Auszug.)*

.... Michelagnolo scultore per buona sorte, che così voliamo dire, non è stato mai di qua, fa intendere che ci sarà in breve ....

Publ. von Gaye, Carteggio II (1840) p. 97 (in der nota zu n. XLII) aus Archivio delle Riformagioni di Firenze, Lettere della Signoria, filza 127, Minute di Pier Soderini. Fehlt bei Frey und Thode.

34*. *1508 Oktober 7, Samstag — Lodovico di Lionardo Buonarroti, Vater Michelangelos, in Florenz an Michelangelo in Rom.*

†

Carissimo f*[iluol]*o. Per lutima *[= l'ultima]* tua r*[est]*o auisato chome Jac*[op]*o disandro ta inghannato[2]). Io me ne marauiglio perche a uiso di buono. Magia *[= Ma già]* piu volte tidissi che tutti questj piangnionj erano chattiuj huominj. Auisoti che il primo che midisse che Nicolo dellabucha[3]) non uoleua vendere fu Ghuido diponciello eallora Giouannj nostro lauoratore sitrouo inchasa e intese

[1]) *Diese Farbensendung erfolgte auf Michelangelos Brief von Mitte oder Ende August 1508 (s. oben n. 29).*
[2]) *Über Jacopo di Sandro vgl. oben im Text S. 164 f. und S. 164 Anm. 5.*
[3]) *Über die terra des Niccolo della Buca vgl. die Anm. 2 zum Briefe Buonarrotos vom 5. August 1508 (n. 27).*

quello che Ghuido ci aueua decto diquesto chaso, e subito cidisse, che chredeua che decto Ghuido auesse ghuasto decto merchato, e parecchj volte cia dito, che questo Ghuido è chattiuo huomo, e gli è tanto impronto e tanto vicino, che bene che luomo lo chonoscha, non si puo fare per la sua improntitudine, che alchuna volta non si glj dicha qualche chosa. E perche io chonoscho cheglie mal uicino e de mala linghua io mingiengnio di stare bene chon luj e per buone chagionj. Ma da quj inanzi io mingiengniero de star bene chon lui e chosi o dito a questi gharzonj. Ma io o terminato, che damme *[= da me]* maj non intendera nessuna chosa perche è mala faccjenda la sua. Ingiengnieremcj di stare bene chon Nicholo quanto potremo e ghuarderemci di Ghuido et chredo inongni modo chon umpocho di tempo checiela vendera o pure faccj Iddio quello sia il meglio.
A questi di e stato amme il figluolo di Benedecto Bonsi[1]) ediciemj che a una schritta di tua mano eche *[= e che]* eglie in tiempo de sua danarj per tutto ottobre prossimo che uiene eche midara la detta schritta e vorra esua danarj, e dicie che fara tutto quello che a promesso di fare. Io non scrittj maj piu nulla dischritta, pertanto auisa quello chectu vuoj chio faccja circha afattj loro.
Io ti mandaj la schomunicha chome aueua a stare. chredo laraj auuta. fa quanto ti pare dicio. La Chassandra per anchora non a fatto altro. Aviserotti alla giornata se altro seghuira.
Io mi *[chre]*deuo[a]) che chotesto Ja*[cop]*o fussi uno appostolo. Non si puo fidare di persona. Abbitj chura e ghuarda dichi tifidi e tienj il tuo per te perche quello dessi a choteste gientj egittato via, perche in ongnj modo diranno male dite *[= di te]* e farannotene se potranno; pertanto abbitj chura e attendj astare sano.
Altro per questa. Christo di male ti ghuardi. Siamo tutti sani Iddio gratia e chosi spero dite addio *[= a Dio]* piaccja.
[b])1508 adi sette dottobre.

Lodovicho di L*[ionar]*do Simonj in Firenze.

[Auf der Rückseite, ebenfalls von der Hand Lodovichos, oben eine Nachschrift (zwei Zeilen)]: Questo di e dato è stato quj Piero dargiento[2]) e infra dua o tre giornj partira diqui per uenire chostj atrovartj. Altro mischade.
[Und in der Mitte die Adresse:] D^no^ Michelangniolo di L*[odovi]*co di Bonarrota Simonj schultore.
In Roma.
[Weiter unten nochmals] Roma *[mit anderer Tinte, vielleicht von derselben Hand].*

Rom. Sammlung Harry Hertz.

Original. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier. 21 1/2 X 14 1/2 cm. Am rechten Rande etwas beschädigt. Mit der ursprünglichen Faltung, den Einschnitten für die Verschnürung und dem überklebten roten Siegel auf der Rückseite. Vgl. oben im Text S. 164 und Anm. 4.

a) *Kleines Loch im Papier, erhalten ist* deuo *und die untere Schlinge des* h; *dadurch ist wohl* chredeuo *sichergestellt.*
b) *Vorangeht:* A di 30 disettembre, *durchstrichen.*

[1]) *Ein kleines Haus in der via Ghibellina hatte Michelangelo am 9. März 1508 von Benedetto d'Andrea Bonsi neben dem grösseren Familienhause erstanden. Frey, Denunzia dei beni della famiglia de' Buonarruoti im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlg. VI (1885) S. 199.* *[St.]*
[2]) *Pietro d'Argento, ein intimer Freund Michelangelos, wird auch sonst noch gelegentlich genannt. (Milanesi, Lettere p. 7.) Einen Brief von ihm an Michelangelo in Venedig vom 1. Januar 1530 hat Frey, Briefe S. 304 publiziert.* *[St.]*

35. *1508 Oktober 13 — Zahlung. (Mandat Oktober 5.)*

Dominico Manini.

Dicta die *[i. e. die XIII octobris (MDVIII)]* solverunt[1]) ducatos tres et karlenos[a]) cum dimidio de mandato[2]) sub die V[to] presentis Dominico Manini florentin*[o]* pro nonnullis cordis et[b]) canapatio per eum datis sacriste capelle sacri palatii numeratos eidem f. II s. VIIII 9.

[Links am Rande von anderer Hand:] doc*[uit]* Phi*[lippus]*[c]).

Vat. Arch., Intr. et Exit. 543 f. 226 = Intr. et Exit. 544 f. 226.

Abgekürzt publiziert von Alberto de Zahn, Notizie artistiche tratte dall' Archivio segreto Vaticano in: Archivio storico italiano serie III, t. VI, parte I, 1867, p. 187 (p. 23 des S.-A.).

Regest bei Frey n. 37. Vgl. oben im Text S. 159 Anm. 1.

36. *1508 November 3 — Zahlung. (Mandat Oktober 24 oder 23).*

MDVIII. Novembr.

Bassio[d]) fabrolignario.

Die III. novembris solverunt[3]) duc. ducentos triginta sex de k*[arlen]*is x. pro duc*[ato]* monete veteris vigore mandati domini thesaurarii[e]) sub die XXIIII[f]) mensis octobris proxime preteriti magistro Bassio fabrolignario pro diversis laboribus et artificiis ligneis per eum factis in arce sancti angeli[g]), in palatio belvedere[h]), in capella palacii apostolici et in eodem palatio, videlicet in cameris et habitationibus inferioribus ac in camera superiori et pro non nullis banchis in dictis locis structis[i]) et scabellis ad usum consistorii et pro aliquibus portis et fenestris et aliis artificiis ligneis ad ornamentum dictarum habitationum compositis prout in computis per eum[k]) datis et in camera apostolica examinatis latius apparet numeratos eidem f. CLXXXI[l]) s. XIII 6.

[Links am Rande von anderer Hand:] doc*[uit]* Phi*[lippus]*[m]).

Vat. Arch. Intr. et Exit. 543 f. 229' = Intr. et Exit. 544 f. 228'.

Aus 543 publiziert von Zahn a. a. O. S. 16—17 (des S.-A.).

37. *1508 Dezember 16 — Pier Soderini an Alberigo Malaspina marchese di Massa (Auszug).*

. . . E non si è mandato ad fare bozzare il marmo, perchè la S. di Nostro Signore non ha mai permesso a maestro Michelagnolo, nostro cittadino, che si transferischa per insino qui solamente per 25 giorni, . . . et però perfino a tanto che lui non viene, che si spera pure habbia ad essere presto, non possiamo satisfare a noi, nè alla V. S.

Publiziert von Gaye, carteggio II (1840), p. 107 n. LI, aus: Archivio delle Riformagioni di Firenze, Lettere della Signoria, filza 127, Minute di Pier Soderini.

Regest bei Milanesi, Prosp. cron. 352, Frey n. 38, Thode I, S. 351.

a) *Nach* karlenos *kleine Lücke 543.* carlenos duos, *u. z.* duos *ober der Zeile eingeschaltet von der Hand des prüfenden Jo. de Viterbio, 544.* b) et *in beiden Hss; Zahn setzt dafür:* ex. c) doc. lo. *[de]* Vit*[erbio] 544.* d) magistro Blasio *544.* e) domini thesaurarii *fehlt 544.* f) XXIII *544.* g) Angeli et *544.* h) belvedere ac *544.* i) *statt* structis: fenestris *544.* k) eundem *544.* l) CLXXI *544 (irrig).* m) doc. lo *[de]* Vit*[erbio] 544.*

1) *sc.* Vincentius et Sebastianus Sauli S. D. N. pape depositarii *(so f. 150).*
2) *sc.* r[di] patris domini Henrici Bruni archiepiscopi Tarentini generalis thesaurarii *(so f. 150).*
3) *sc.* Vincentius et Sebastianus Sauli S. D. N. pape depositarii *(so f. 150).*

38. *1509 Januar 18, Donnerstag — Ludovico Buonarroti, Vater Michelangelos, in Florenz, an Michelangelo in Rom. (Auszug.)*

†

Carissimo figluolo, piu giornj sono passatj non t'o schripto per non ti dare noia, intendendo si grandemente occhupato, e anche m'è schordato pocho daddire per l'utima tua ... Per quella solo intesi, stauj bene e anche *[di]* buona speranza di fare bene ... *Über Cassandra* ... Questj gharzoni sono sanj e stanno a bottegha tutti, Iddio gratia ...
A di 18 di giennaio 1508[a]).

Lodouicho di Lionardo in Firenze.

[Adresse:] Domino Michelangniolo di Lodouico Simonj schultore in Roma.
Aus Archivio Buonarroti (cod. XXIII, 2) publiziert von Frey, Briefe S. 12—13 n. IX. Regest bei Frey n. 42. Vgl. oben im Text S. 168.

39. *[1509] Januar 27, Samstag — Michelangelo in Rom an seinen Vater in Florenz[1]). (Auszug.)*

Charissimo padre. Io o ricevuta oggi una vostra, la quale intendendo, o avuto dispiacere assai ... *Über Cassandra* ... Io ancora sono in afantasia grande, perchè è già uno anno che io non o avuto un grosso da questo papa[2]), e none chiego, perchè ellavoro mio non va inanzi imodo che a me ne paia meritare. E questa è la dифichulta del lavoro, e anchora el non esser mia professione. E pur perdo el tempo mio sanza frutto. Idio m'aiuti. Se voi avete bisognio di danari, andate allo spedalingo e fatevi dare per insino a quindici ducati, e avisatemi quello che vi resta.
Di qua se partito a questi di quello Jachopo dipintore[3]) che io fe venire qua; e perchè e se doluto qua de casi mia, stimo che esi dorrà anchora costa. Fate orechi di merchatanti: e basta: perchè lui a mille torti e aremi grandemente a doler di lui. Fate vista di non vedere. Dite a Buonarroto che io gli risponderò unaltra volta.
A di venti 7 digiennaio[b])

Vostro Michelagniolo in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] Allodovicho di Buonarrota Simoni in Firenze.
[Und von anderer Hand (wohl der des Vaters?)] de 15 f. mifecie dare astamane.

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 17—18, n. X.
Regest bei Frey n. 43, Thode I, 352. Vgl. oben im Text S. 168 f., S. 156 Anm. 2, S. 164 f. und S. 164 Anm. 5.

40. *1509 Mai 5, Samstag — Buonarroto, Bruder Michelangelos, in Florenz an Michelangelo in Rom. (Auszug.)*

... Per l'utima ti schrissi quanto m'ochoreva de chassj tua e per questa anchora ti rafermo el simile, perche di poj s'è detto assaj simile chose; per tanto a

a) *stilus Florentinus, Jahresanfang 25. März nach unserem Jahresanfang, also st. com. 1509.*
b) *Das Datum mit lichterer Tinte, aber wohl von der Hand Michelangelos.*

1) *Antwort Michelangelos auf den vorigen Brief.* [St.]
2) *Das besagt nur, dass Michelangelo seit der Zahlung von 500 Dukaten am 10. Mai 1508 weiter nichts vom Papst erhalten hatte (s. oben 1508 Mai 10).* [St.]
3) *Jacopo di Sandro, wie oben S. 164 und Anm. 5 nachgewiesen ist.* [St.]

noj questo non cj pare sanza chagione, coe che tu ti debj ghuardare quanto puoj overamente leuarsj de chostj, potendo, e sopra tutto quanto piu presto puoj. Avisa, chome staj, e chome tu faj; e di questo ti pregho . . .
Addi cinque di magio 1509. Avissa presto . . .
Aus Archivio Buonarroti (cod. XXV. 21) publiziert von Frey, Briefe S. 13—14, n. X. Regest bei Frey n. 44, Thode I, 352. Vgl. oben im Text S. 169 und S. 166.

41. *[1509 Mitte oder Ende Juni] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*

Padre reverendissimo. Intendo per lultima vostra come chosta se detto che io son morto. E chosa che importa poco, perchè io son pur vivo. Però lasciate dir chi dice, e non parlate di me annessuno, perchè e ce di mali omini. Io attendo allavorare quanto posso. Non o avuto danari già tredici mesi fa dal-papa[1]) e stimo infra umesse e mezzo averne a ogni modo, perchè arò franchati molto ben quegli che io *[= i'o, io o]* avuti. Quando non mene dessi, mi bisognierebe achattare danari per tornar costà; chè io non o un quatrino. Però non posso esser rubato. Idio lasci seguire ilmeglio.
Di mona Chassandra o inteso. Non so che me ne dire. Se mi trovassi danari, minformerei, sessi *[= se si]* potessi condurre qualpiato *[= qua il piatto]* sanza mio danno, ciò è di tempo . . . Non o da dirvi altro. Io mi sto qua malconte*[n]*to e non troppo ben sano e chon gran fatica, senza governo essenza danari: pure o buona speranza che Dio maiuterà . . .

Vostro Michelagniolo
in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Lodovicho di Buonnarota Simoni in Firenze.
London, British Museum.
(Da das Stück gerade ausgestellt war, konnte Byrne die Rückseite desselben nicht einsehen.)
Publiziert von Milanesi, Lettere p. 11, n. V (falsch datiert 1508 Juni). Regest bei Frey n. 47 (1509 Juni, zweite Hälfte), Thode I, 352 (Juni). Vgl. auch Frey Reg. n. 45 und oben im Text S. 169.

42. *[1509. Ende Juni oder Juli] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz[2]). (Auszug.)*

Padre reverendissimo. Io vi risposi per lultima mia chomio non ero morto, benchè non mi sia sentito troppo bene, pure adesso: pure adesso sto assai bene, gratia di Dio, del male.
O inteso per lultima vostra, chome elpiato va . . . . .
Del condurre qua elpiato, sessi *[= se si]* può farlo, io lo farò . . . Vero è che non potrei cominciare fino che io non o danari da lpapa. . . . . Avisatemi, e non guardate che io non vi risponda, perchè molte volte non posso.

Vostro Michelagniolo in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] Allodovicho dibonarrota Simoni in Firenze.
London, British Museum.

[1]) *Hier bestimmt die Angabe, dass er seit dreizehn Monaten kein Geld vom Papst erhalten habe, die Abfassungszeit des Briefes auf etwa Mitte oder Ende Juni 1509, wie schon Frey erkannt hat. Reg. 47.* *[St.]*
[2]) *Dieser Brief ist unmittelbar nach dem vorigen geschrieben, wie aus dem ganzen Inhalt hervorgeht. Michelangelo hat noch immer kein Geld vom Papste erhalten.* *[St.]*

Publiziert von Milanesi Lettere p. 12. n. VI (falsch datiert 1508 Juli). Regest bei Frey n. 47 (vgl. auch n. 45), Thode I, 352.

43. *[1509 Juli (oder August)] — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Giovan Simone in Florenz*[1]*).*

Aus Archivio Buonarroti publiziert von Milanesi, Lettere p. 150—151 n. CXXVII (falsch datiert 1508 Juli).
Regest bei Frey n. 48 [1509 Juli (August?)], Thode I 352. Vgl. oben im Text S. 169 f., wo der Brief ganz übersetzt ist.

44. *[1509 Juli (oder August)] Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*

Über Giovan Simone . . . Esse egli da qui inanzi non si muta di natura . . . vi prego che voi me l'avisiate, perchè vedrò davere licenzia dal papa, e verrò costà e mosterrogli l'error suo. Io voglio che voi siate certo che tutte le fatiche che io o sempre durate, non sono state mancho per voi che per me medesimo . . . De' casi della Cassandra io mi sono chonsigliato del ridur qua el piato . . .
Vostro Michelagniolo in Roma.
[Auf der Rückseite die Adresse:] Allodovicho di Buonarrota Simoni in Firenze
London, British Museum.
Publiziert von Milanesi Lettere p. 13—14 n. VII (falsch datiert 1508 August). Regest bei Frey n. 48 [1508 Juli (August?)], Thode I, 352. Vgl. oben im Text S. 171.

45. *1509 September 15, Samstag — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*

Reverendissimo padre. Io *[= io o]* dato qua a Giovanni Balducci duchati trecento cinquanta d'oro largi, equali facci pagare chostà a voi. Però, visto la presente, andate a Bonifazio Fati, ellui vegli pagerà, ciò è vi darà duchati trecento cinquanta doro largi. Poi che gliavete ricevuti, portategli allo spedalingo, e fategli achonciare, chome voi sapete che glia achoncio laltri per me. *Über den Prozess mit der Cassandra* . . . Attendete a vivere e più presto lasciate andare la roba che patire disagi, che io vo *[= vi o]* più charo vivo e povero, che, morto voi, io non arei tutto loro *[= l'oro]* del mondo . . .
A di quindici di settembre.
Vostro Michelagniolo scultore in Roma . . .
[Auf der Rückseite die Adresse:] Allodovicho de Buonarrota Simoni in Firenze *[und der Vermerk Ludovicos:]* A di 18 di settembre 1509 darroma. ch'io pigli i danari mi bisognino e quanti io ne toglio, e tanti mene dona.
London, British Museum.
Publiziert von Milanesi, Lettere p. 32 n. XXII (falsch datiert 1510).
Regest bei Frey n. 49 (dort bereits der von Milanesi übersehene, die richtige Datierung ergebende Empfangsvermerk Ludovicos) und Thode I, 352. Vgl. Frey, Briefe S. 15 Anm. und oben im Text S. 171.

46. *1509 Oktober 5*

Thomas de Vio von Gaëta (Cajetanus), General des Dominikaner-Ordens, lässt

[1]) *Dieser Brief und der folgende gehören zusammen und wurden von Frey mit Recht auf Juli oder August 1509 festgesetzt. Reg. 48.* [St.]

Ludovico de Bonarrotis und seine Söhne Michelangelo, Giovan Simone und Sigismondo an allen Verdiensten und guten Werken des Ordens teilnehmen — ein Privilegium, das man, wie mir P. Esser, O.-Pr., freundlichst mitteilt, namentlich Wohlthätern des Ordens verlieh und noch heute verleiht. Vielleicht vermittelte übrigens diesen Gnadenerweis Leonardo, der älteste Bruder Michelangelos, der seit 1491 dem Dominikanerorden angehörte und vielleicht bereits damals — sicher 1510 — im Ordenskonvente von S. Marco wohnte. Er starb wohl daselbst 1510 oder bald darnach. Vgl. Gotti II. 18 f. n. 18.
Datum: Florentie in conventu nostro S. Marci die quinta octobris 1509.
Perg. Kl. Fol. obl. 15 Zeilen.
München, Jacques Rosenthal, Antiquariat. Katalog 36 n. 359 (Preis 450 M.).

47. *[1509] Oktober [13. (Samstag)] — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz.*

Buonarroto . . . Resto per lultima tua avisato come Lorenzo[1]) passerà di qua e chome io glidebba fare buona cera emi pare che tu non sappi chomio sto qua. Per tanto to *[= ti o]* per ischusato. Quello che io potrò, lo farò. Digismondo intendo chome vien qua per ispedire la sua faccenda. Digli per mia parte che non facci disegnio nessuno sopra dime, non perchè io non lami chome fratello, maperchè io non lo posso aiutare di chosa nessuna. Io son tenuto aamare più me che glialtri, e non posso servire amme delle cose necessarie. Io sto qua in grande afanno e chon grandissima faticha di chorpo, e non o amici di nessuna sorte, e non e voglio; e non o tanto temp*[o]* che io possa mangiare elbisonio mio: però non mi sia data più noia, che io none potrei soportare più unoncia.
Della bottega[2]) vi chonforto aessere solleciti; epiacemi che Giovansimone si sia aviato afare bene . . . Di allodovicho che io nonglio risposto, perchè non o avuto tempo: e non vi maravigliate quando non scrivo.
Michelagniolo schultore in Roma.
[Auf der Rückseite die Adresse:] A Buonarroto di Lodovicho di Buonarrota Simonj in Firenze.
[und der teilweise schwer lesbare Empfangsvermerk Buonarrotos, nach Frey Reg. 50:] io l'o riceuuto *[?]* darroma a di 17 dottobre.
London, British Museum.
Publiziert in Eugène Piot, Le cabinet de l'amateur années 1861 et 1862, Paris 1863, p. 316 f. (in dem Artikel: Michel-Ange Buonarroti. Documents inédits conservés au musée britannique) und von Milanesi, Lettere p. 97 n. LXXX.
Regest bei Frey n. 50 (12/13 Oktober), Thode I, 352. Vgl. oben im Text S. 173.

48. *1509 November 2 — Raffaello di Giorgio, Sensal, in Florenz an Michelangelo in Rom.*

Vorschläge zum Ankauf von Landbesitz.
Aus Archivio Buonarroti (cod. X. 639) publiziert von Frey, Briefe S. 14–15, n. XI.
Regest bei Frey n. 52, Thode I, 352.

[1]) *Lorenzo Strozzi. Vgl. Milanesi 97 Anm.*
[2]) *Von der Bottegha ist in den Briefen Michelangelos unzählig oft die Rede. Er verfolgte zwei Ziele vor allem. Durch Landerwerb die soziale Stellung seiner Familie zu heben und den Brüdern, die, wie es scheint, jahrelang in einer fremden Bottegha arbeiteten, ein eigenes selbständiges Geschäft zu gründen. Beides ist ihm gelungen, noch während er an der Sixtina-Decke arbeitete.* [St.]

Der Brief Michelangelos, Milanesi p. 43, n. XXXIII (Frey, Reg. n. 53, Thode I, 352) gehört in den Juli oder August 1512, s. unten n. 93.

49. *1510 Januar 5, Samstag — Sigismondo Buonarroti, Bruder Michelangelos, in Florenz an Michelangelo in Rom. (Auszug.)* [1].

✝ Addj 5 di gienaio 1509.

. . . Solo questa per auisaruj, chome io fuj quj addj 3 del presente sano, Iddio sia righaziato, e salutaj Lodouicho e tuttj vostri fratellj da uostra parte . . . Auisouj, chome io detti fiorinj sei larghi d'oro in oro . . . a Lodouicho, vostro padre; e chome uoj mi dicestj, chosj ho fatto e paghatj al detto Lodouicho addj 5 del sopra detto . . .

Aus Archivio Buonarroti (cod. XXIX. 13) publiziert von Frey, Briefe S. 15—16, n. XII. Regest bei Frey n. 54, Thode I, 352.

50. *1510 Mai 3 — Alidosi, Cardinal von Pavia, in Ravenna an Michelangelo.*

Excellens vir nobis dilectiss*[ime]* salutem. Hauendo Noi ad satisfactione de la s^{ta} de N^{o} S^{re} edificato in la Magliana uno grande edifitio et havendoce facto una piccola capelletta, uoressemo compensare la piccoleza de dicta capella con la bonta de le picture. Unde desideraressemo fra li altri hauerci di mano uostra, como di quello che supera tucti li altri, uno san Io. Baptista che baptizasse N^{ro} S^{re} Jesu Christo, depinto in fresco et di figure non molto grande, secondo dal presente nostro secretario piu ad pieno intenderete. A Noi ne pare posser disponere et pigliare securta de voi: como voi per le uostre uniche uirtu in tucte le vostre occurrentie possete pigliarla de Noi. Et perho quantunche cognoscamo che site occupatissimo tamen ue pregamo et astringemo, si mai hauete da fare cosa alcuna per Noi, uogliate compiacerne in fare dicte due figurette, le quale simo per estimare molto piu che tucto dicto edifitio; et oltra le obligationi, quali in perpetuo ue haveremo, non simo per[a]) esserue ingrati. a voi sempre in tucti uostri commodi offerendone paratiss*[imi]*. Bene valete, Dat. Rhavenne III^{a} maij M. Dx^{o}.

[Eigenhändig:] F. Card^{lis} Papien.

[Auf S. 4 Adresse:] Excell. viro d^{no} Michaelangelo Florent*[ino]* in pictura ac statuaria arte principi nobis dilectissimo.

F. Card^{lis} Papien. Bonon. ac Romandiole etc. legatus.

Rom. Sammlung Harry Hertz.

Orig. Der Brief von anderer Hand geschrieben, aber mit eigenhändiger Unterschrift. Papier. 4 Seiten. 22 × 29 1/2 cm. Mit der ursprünglichen Faltung und den Einschnitten für die Verschnürung. Auf der Rückseite (S. 4) das überklebte rote Siegel. Text auf Seite 1, Adresse auf Seite 4.

Ungenau publiziert von Daelli, carte Michelangiolesche inedite Milano 1865, p. 14, n. 9 nach demselben Originale, damals im Besitze des Dr Achille Migliavacca in Mailand.

Regest bei Frey n. 57, Thode I, 352. Vgl. oben im Text S. 157 und Anm. 5 und 6.

a) *Der Brief ist an dieser Stelle* (per) *schadhaft, durchlöchert; jedoch ist* per *durch das noch vorhandene sichergestellt.*

[1]) *Gismondo, geb. 22. I. 1481, † 13. XI. 1555, war der jüngste von Michelangelos Brüdern, in dessen Leben er weiter keine Rolle spielt. Zwei Briefe Michelangelos aus den Jahren 1540 (?) und 1542 an Gismondo haben sich erhalten. Vgl. Milanesi, Lettere p. 159 und 160.* *[St.]*

Das Datum dieses Briefes, welches von Frey und Thode angezweifelt wurde, ist absolut unanfechtbar. Das Florent. *ist nicht* Florentiae *aufzulösen, sondern* Florentino, *denn Michelangelo war im Frühling und Sommer 1510 aufs angestrengteste in Rom beschäftigt und überhaupt nicht in Florenz, wie Frey (n. 57) und ihm folgend Thode (352) angenommen haben. Daher sind Freys Regesten 55 und 56 später anzusetzen. Vgl. auch im folgenden (n. 51) den unedierten Brief Ludovicos vom 28. Juni 1519, der ebenfalls beweist, dass Michelangelo nicht in Florenz war.* *[St.]*

51. 1510 Juni 28, Freitag — Lodovico di Lionardo Buonarroti, Vater Michelangelos, in Florenz an Michelangelo in Rom.*

Carissimo f*[iluol]*o. Questa perche e stato amme a questi di Matteo di Chuccherello e dicie che fecie venire piutempo fa 4 pezzi dimarmo per tuo chonto per fare quelle fighure delchardinale di disiena *[= di Siena]* e che non le uolendo tu, gliele faciesti dare a Baccjo demonte lupo[1]). Al quale dj detto Matteo a trovato detto Baccjo e aglj chiesto e danarj di decti marmj edecto Baccjo glia decto che glia paghatj atte. Pertanto detto Matteo ma preghato che io tene auisi e dicie che, sectuaj *[= se tu ai]* auuto detti danarj, chettu glitengha, e sectu non gliaj auutj, chectu nedia auiso, imperochè singiengniera auerlj dalluj. Altro per questa mischade, senonche io to schritto ne dj passatj dua otre lettere e non o risposta nessuna. Auisa chome staj e basta.
Siamo tutti sanj Iddio gratia e chosi spero dite addio piaccia. A di 28 di giug*[no]* 1510.

Lodovicho di L*[ionar]*do in Firenze.

[Auf der Rückseite die Adresse:] D*[omi]*no Michelangniolo dj Lodovicho Simonj schultore Inroma.

Rom. Sammlung Harry Hertz.

Original. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier c. 22×14½ cm. Mit der ursprünglichen Faltung, den Einschnitten für die Verschnürung und (grüner) Siegelspur auf der Rückseite. Diesem bis dahin unedierten Briefe vom 28. Juni 1510 waren zwei andere vorausgegangen. Michelangelo ist also zu San Giovanni, wie Frey geneigt ist anzunehmen, sicher nicht in Florenz gewesen. Er war in diesen Monaten überhaupt nicht in Florenz.

52. 1510 Juni 28 — Zahlung (Mandat 26. Juni).*

M° Antonio de Monto albano.
Die XXVIII Junii [*sc.* MDX] solvit[2]) ducat. viginti septem et bl. 71 de car. X monete veteris pro ducato de mandato[3]) sub die XXVI presentis M° Antonio de Monte albano pro pretio librarum 650 ferri laborati pro fenestra magna

[1]) *Auf die Geldangelegenheit mit dem Kardinal von Siena oder seinen Erben kommt Michelangelo noch einmal in einem Briefe vom Juni 1512 zurück. (Milanesi p. 19; s. unten n. 89.) Von Matteo di Michele il Cuccarello ist oben (n. 17) ein Brief an Michelangelo vom 24. Juni 1508 registriert.* *[St.]*

[2]) *sc.* rev^dus in Christo pater dominus Orlandus de Ruvere S. D. N. pape Julii secundi generalis thesaurarius (per manus spectabilium virorum Vincentii et Sebastiani Sauli pecuniarum camere apostolice depositariorum). *(so f. 8 bei den Intr.). Es soll aber wohl heissen* solverunt *sc.* spectabiles viri Vincentius et Sebastianus Sauli pecuniarum camere apostolice depositarii *(so f. 145).*

[3]) *sc. (wenn* soluit für solverunt *verschrieben ist):* r^di in christo patris et domini Orlandi de Ruvere electi Tarantini et thesaurarii generalis S. D. N. *(so f. 145).*

vitrea in sala magna capelle Sixti impalatio apostolico numeratos sibi f. XXI b. X.

[Links am Rande von anderer Hand] Doc*[uit]* F. Arme*[llinus]*.

Vatic. Archiv. Intr. et Exit. 548 f 196'.

53. *[1510 Anfang August] — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz.*

Buonarroto — Intendo per lultima tua chome siate sani tutti e chome Lodovicho a avuto unaltro uficio[1]. Tutto mi piace e chonfortolo accettare, quando lasia cosa che pechasi che possono avenire, lui sipossa tornare assuo posta in Firenze. Io misto qua allusato e arò finita la mia pittura per tutta questaltra settimana, ciò è la parte che io chominciai; e chomio lo *[= l'o]* schoperta, credo che io arò danari e anchora mingiegnierò davere licenza per chostà per un mese. Non so che si segurà: narei *[= n'arei]* bisognio, perchè non sono molto sano. Non o tempo daschrivere altro. Vaviserò come seguirà.

Michelagniolo
schultore in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Buonarroto di Lodovicho Simoni in Firenze. *[Und eine nur teilweise lesbare unwichtige Bemerkung von ganz anderer Hand (nicht von Buonarroto)].*

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 98 n. LXXXI (falsch datiert 1509).
Regest bei Frey n. 55 u. 56 und Thode I, 352, unrichtig auf April Mai 1510 angesetzt, vgl. oben die Anmerkung zum Briefe vom 3. Mai 1510 (n. 50). Vgl. oben im Text S. 174 u. 222.
Der Brief ist Anfang August 1510 anzusetzen, etwa eine Woche vor der Abreise Julius II. aus Rom am 17. August. Die hier erzählten Dinge werden bestätigt und ergänzt durch die Briefe an Ludovico vom 5. und 7. September. [St.]

54. *1510 August 17 — Aufbruch des Papstes von Rom.*

Vgl. Pastor III$^{3\text{ u. }4}$, 653 (Frey Reg. n. 59 und Thode I, 352 unrichtig 1. September; an diesem Tage bricht der Papst von Montefiascone auf). Vgl. oben S. 174.

55. *1510 August (2. Hälfte) — Sonett Michelangelos.*

Qua si fa elmj di chalicj e spade.
Frey, Dichtungen S. 8, n. X.
Vgl. oben im Texte S. 175 und Anm. 2 (dort über die Datierung und weitere Litteratur).

56. *[1510] September 5, Donnerstag — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz.*

Charissimo padre. Io *[= Io ho]* avuta una vostra stamani adi 5 di settembre, la quale madato *[= m'a dato]* e dà gran passione, intendendo che Buonarroto sta male. Pregovi, visto la presente, mavisiate chome sta; perchè se stessi pur male, io verrei per le poste insino chosta di questa settimana che viene, benchè mi sarebe grandissimo danno: e questo è che io resto avere cinque cento ducati di patto fatto guadagniati e altrettanta me ne dovea dare el papa

[1] *Das* „altro uficio" *war, wie Frey scharfsinnig nachgewiesen hat, die Podesteria von San Casciano (Reg. n. 55, Briefe, S. 17 Anm.) vom 22. September 1510 bis 22. März 1511.* [St.]

per mettere mano nellaltra parte della opera. Ellui se partito di qua[1]) e non m'à lasciato ordine nessuno, imodo che mi trovo sanza danari, nesso *[= nè so]* quello mabbia a fare. Se mi partissi, non vorrei che sdegniassi e perdermi elmio; e stare, mal posso. Ogli schritto una lettera e aspetto larisposta: pure se Buonarroto sta impericolo, avisate, perchè lasciero ogni cosa. Fate buoni provedimenti, e che e non manchi per danari per aiutarlo. Andate a Santa Maria Nuova allo spedalingo e mostrategli la mia lettera se non vi presta fede, e fatevi dare cinquanta e ciento ducati, quegli che bisogniano, e non abiate rispetto nessuno. Non vi date passione, perchè Dio non cia creati per abandonarci. Rispondete subito, e ditemi resoluto se o a venire o no.

Vostro Michelagniolo
schultore in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] Allodovicho di Buonarrota Simoni in Firenze *[und zwei von Byrne nicht entzifferte Vermerke].*

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 30, n. XX.
Regest bei Thode I, 352f. Vgl. Frey Reg. n. 58 und oben im Text S. 174f., 222, 173.

57. *[1510] September 7, Samstag — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz.*

Padre carissimo. Io *[= Io o]* per l'ultima vostra avuto grandissima passione intendendo chome Buonarroto sta male: però subito visto lapresente, andate allo spedalingo e fatevi dare cinquanta o ciento ducati, bisogniandovi, e fate che e sia provisto bene di tutte le cose necessarie e che e non manchi per danari. Avisovi chome io resto avere qua dal papa duchati cinquecento guadagniati, e altrettanta me ne dovea dare per fare elponte e seguitare laltra parte dellopera mia. Ellui se partito di qua e non ma lasciato ordine nessuno. Io glio scritto una lettera. Non so quello si seguiterà. Io sarei venuto, subito chio ebbi lavostra ultima insino chostà, ma se partissi senza licenza, dubito el papa non si crucciassi e che io non perdessi quello che o avere. Non dimanco se Buonarroto stessi pur male, avisate subito, perchè, se vi pare, monterò in sulle poste e sarò chostà in dua di; perchè gluomini vagliono piu che e danari. Avisate subito, perchè sto chon gran passione.
A di 7 di settembre.

Vostro Michelagniolo
scultore in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] Allodovicho di Bonarrota Simoni in Firenze *[und ein Vermerk von anderer Hand].*

London, British Museum.

Publiziert bei Milanesi, Lettere p. 31, n. XXI.
Regest bei Thode I, 352f. Vgl. Frey Reg. n. 58 und oben im Text S. 174f., 222, 159, Anm. 5, 173.
Dieser Brief ist desselben Inhaltes wie der vorige, zwei Tage früher geschriebene.

[1]) *Am 17. August 1510 brach Julius zum zweitenmal nach Bologna auf (s. oben n. 54). Vorher hatte Michelangelo die begonnene Arbeit zu Ende geführt, von welcher er in dem Brief von Anfang August (oben n. 53) gesagt hatte, er hoffe sie in einer Woche zu enthüllen. Seine damals gleichfalls ausgesprochene Erwartung, er werde Geld erhalten — nicht weniger als 1000 Dukaten, davon 500 als Reingewinn — wurde bitter enttäuscht, wie wir sehen. Auch die Hoffnung auf einen Monat Urlaub hatte sich nicht erfüllt.* [St.]

58. *1510 September und Oktober (zwischen 7. September und 25. Oktober) — Erste Reise Michelangelos nach Bologna zum Papst. (Ende September Aufenthalt in Florenz bezeugt.)*

Vgl. die hier mitgeteilten Briefe vom 7. September bis 26. Oktober und den Brief Michelangelos an Fattucci von Ende Dezember 1523 (Milanesi p. 427, unten n. 117) und oben im Text S. 175 und 222.

59. *1510 September 19 — Ludovico Buonarroti, Vater Michelangelos, in San Casciano an seinen Sohn Buonarroto in Florenz. (Auszug.)*

... Schrissj a Michelangniolo questo solamente, che io uoleuo in ongni modo quando . . . . . *[Loch,* potro?*]* rendergli e sua danarj, e che egli non dubitassj, che in ongnj modo alla mia tornata affirenze io gli rimetterej e sua danarj senza mancho veruno . . .
Aus Archivio Buonarroti (cod. XXIII. 27) publiziert von Frey, Briefe p. 16—17 n. XIII. Vgl. Frey, Reg. n. 55.

60. *1510 September 22 — Einzug des Papstes in Bologna.*

Vgl. Pastor III³ u. ⁴ (1899), S. 654 u. Anm. 1, Frey Reg. n. 59, Thode I, 353 und oben im Text S. 175.

61. *1510 September 26 — Ludovico Buonarroti, Vater Michelangelos, in San Casciano an Michelangelo in Florenz. (Auszug.)*

... Quando mi partj di chostj, io mi partj moltò malchontento, veduto io auere fatto male attorre e tua danarj; ma io gli tolsj chon isperanza di rimetergli prima, chettu tornassi affirenze. Io dissj damme *[= da me]*, veduta l'utima tua lettera: Michelangniolo non tornera per di qui a sej o otto mesi; in questo mezzo io saro tornato da San Chasciano, e quello mi fussi manchato chon um po d'olio, che è a Settigniano, io facieuo pensiero di uendere tanto di quello pocho del Monte, ch'io faciessj e danarj tua. Tusse tornato prima ch'io non chredettj, e paruemj auer fatto male. E Bonarroto mi disse, la sera, chettu tornastj, auertj raghuagliato di tutto; ... che in ongnj modo questj darj *[= danarj]*, ch'io o speso, e quanto o di tuo in ongnj modo teglj rendero . . .
Aus Archivio Buonarroti (Cod. XXIII, 3) publiziert von Frey, Briefe p. 17—18 n. XIV. Regest bei Frey, Reg. n. 60, Thode I, 353. Vgl. auch Frey Reg. n. 55.
Dieser Brief erhärtet den ersten nachweisbaren Aufenthalt Michelangelos in Florenz auf der Rückreise von Bologna. Vom Mai 1508 bis September 1510 war er also ununterbrochen in Rom gewesen und hatte an dem Deckengemälde der Sixtina gearbeitet. [St.]

62. *1510 September 28, Samstag — Giovanni Michi in Rom an Michelangelo in Florenz „o doue fussi“. (Auszug.)*

† a di 28 di settenbre 1510.

Carissimo e maggior mio raccomandazione etc. Parmi mille anni torniate chon buon frutto, che chosj addio piaccia. Questa si ua drieto al uostro ordine; e chontinuo Giovanni e Bernardino sono drieto a ritrarre e per questo fe vi fanno honore e uoglionuj bene e a uoj si rachomandano . . .

Giouannj Michi a Sc.o Pietro in Roma.

Adresse: Al eccellente maestro Michelagniolo di Lodouicho Simonj, schultore, in Firenze o doue fussj.

Aus Archivio Buonarroti (cod. IX, 544) auszugsweise publiziert von Frey, Briefe S. 8 Anm. zu n. IV.
Regest bei Frey n. 61, Thode I, S. 353. Vgl. oben im Text S. 162 f. u. S. 162 Anm. 8. Die Wichtigkeit dieses Briefes beruht darin, dass er zeigt, dass Michelangelo drei Gehilfen oder Handlanger in der Sixtina hatte. Dass der hier genannte Bernardino der Sohn des Piero Basso gewesen, wie Frey, Reg. n. 40, 41 und 61 und Thode I, 355 annehmen möchten, ist nicht glaubhaft, da er wie sein Vater Bildhauer und nicht Maler war. Über Bernardino di Piero Basso s. oben den Brief vom 31. Juli 1508 (n. 25) und Anm. 2, den Brief vom 5. Januar 1513 (n. 112) und Anm. 3, sowie im Text S. 162 und Anm. 7. [St.]

63. *1510 September 29 — Ludovico, Vater Michelangelos, in San Casciano an seinen Sohn Buonarroto in Florenz. (Auszug.)*

. . . Ma quanto errore s'è fatto si è, che noj abbiamo speso e danarj di Michelangniolo, e qualj ci anno messo in questo schandolo e in questa passione . . .
Aus Archivio Buonarroti (cod. XXIII, 28) publiziert von Frey, Briefe p. 18—19 n. XV. Vgl. Frey, Reg. n. 55.

64. *1510 Oktober 26 — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz.*

Buonarroto — Io ebbi ieri cinque ciento duchati doro di chamera daldatario delpapa e onne dati qua agiovanni Balducci quatrocento sessantatre e mezo, perchè costà me ne facci dare overo pagare da Bonifatio Fati quatro ciento cinquanta doro inoro largi. E o ordinato che esieno pagati atte. Però, visto lapresente, anderai abonifatio, eliui tegli pagerà, cio e tidarà ducati quatrociento cinquanta doro largi... portagli assanta Maria Nuova allospedalingo e fagli mettere a mio chonto . . . Allodovicho scriverrò per quest'altro. Settu vedi Michelagniolo Tanagli, digli per mia parte, che da dua mesi in qua io *[= io o]* avuta tanta noia e passione, che io non o potuto schrivergli niente . . . e di questaltro sabato gli scriverrò. A di venti sei d'ottobre 1510.

Michelagniolo
schultore in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Buonarroto di Lodovicho di Bonarrota Simoni in Firenze.
[Und der Empfangsvermerk Buonarrotos:] datomi a 31 dottobre 1510.
London, British Museum.
Publiziert von Milanesi, Lettere p. 99, n. LXXXII.
Regest bei Frey, n. 62, Thode I, S. 353. Vgl. oben im Text S. 176.

65. *1510 November 12 — Agnolo Manfido, araldo del comune di Firenze, in Florenz an Michelangelo in Rom[1]. (Auszug.)*

A di 12 di nouembre 1510.
Caro et dilectissimo Michelagnolo salue. Per la uostra intendiamo di uostra giunta a saluamento, cosa a noi gratissima, *[et]* apreso, che habbiate hauuto parte de danarj ghuadagnatj. Confortoui, non essere pigro a rischuotere, quando

[1]) *Dieser Brief ist charakteristisch für das Ansehen und das aufrichtige Wohlwollen, dessen sich Michelangelo bei den obersten Behörden seiner Vaterstadt erfreute. Michelangelo erhielt ihn bald nach seiner Heimkehr von Bologna, nachdem er die 500 Dukaten erhalten hatte. Über Agnolo Manfido und über sein Amt vgl. Milanesi 9 Anm. 1.* [St.]

uiene el tempo assegnatoui, ma esser sollecito. *Grüsse vom Gonfaloniere Pier Soderini und von Tommaso di Balduccio.*[1])
Aus Archivio Buonarroti (cod. IX, 506) publiziert von Frey, Briefe p. 19, n. XVI. Regest bei Frey, n. 62, Thode I, S. 353.

66. *1510 Dezember — 1511 Januar — Zweite Reise Michelangelos nach Bologna zum Papst. Am 7. Januar 1511 langt er wieder in Rom an. Vgl. unten den Brief Michelangelos vom 11. Januar 1511 (n. 67), den Brief an Fattucci vom Jahre 1523 (Milanesi p. 427, unten n. 117). Frey Reg. n. 63, Thode I, 353 und oben im Text S. 176.*

67. *1511 Januar 11 (Samstag) — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz. (Auszug.)*

Buonarroto — Io gunsi qua martedi sera[2]) assalvamento, Iddio gratia. Dipoi o avuto edanari qua[3]), chome mifu scritto chosta che io arei; e in questa sarà *[una]* prima di chambio di duchati di dugiento venti otto doro largi dallanfredino Lanfredini. Fa daverne promessa e pagamento altempo, e chome tugliai avuti, portali allospedalingo e fagli achonciare amio chonto, e fa achonciare anchora glialtri ultimi che io mandai allospedalingo propio ... Settu vedi laraudo, digli, che ringrati per mio parte la signoria delgonfaloniere, e allui mirachomanda[4]). Io non o stasera tempo: questo altro sabato gli scriverrò ...
A di undici digennaio.

Michelagniolo dibonarrota
Simoni inschultore in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Buonarroto di Lodovico di Buonarrota Simoni in Firenze.
Data in bottega di Lorenzo Strozzi arte di lana.
[Und von der Hand Buonarrotos] da Roma adi 16 digennaio 1510.

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 101, n. LXXXIV.
Vgl. Frey n. 63 und 64, Thode I, S. 353 und oben im Text S. 176.

68. *1511 Januar 26 (Sonntag) — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz.*[5]) *(Auszug.)*

Buonarroto — Io ti mandai ogi fa quindici di dugiento venti otto duchati doro largi, equali detti qua afrancesco Perini. Lui mi fece lalettera del chambio, che chosta ti fussino pagati dauno degliorlandini, e la detta lettera messi inuna mia emandatela. Dovevone avere risposta ieri: non lavendo avuta, stimo lalettera non ti sia stata presentata. E se pure quella di oggi fa quindici non

[1]) *Einer der sechs comandatori di palazzo. Vgl. über dieselben Milanesi 84, Anm. 1.*
[2]) *Das ist am 7. Januar (von seiner zweiten Reise nach Bologna).*
[3]) *Zweifelsohne die anderen 500 Dukaten zum Aufschlagen des Gerüstes (vgl. Brief vom 5. September 1510, oben n. 56). Er glaubt auch von diesen noch 228 ersparen zu können. Wenn Michelangelo später, 1523, an Fattuci von diesen zwei Besuchen in Bologna schreibt (Milanesi 428, s. unten n. 117):* „Non potetti mai ottenere niente", *so wird das durch die Thatsachen widerlegt. [St.]*
[4]) *Vgl. den Brief Manfidos vom 12. November 1510 (oben n. 65).*
[5]) *Dieser Brief, einer der wenigen, die Michelangelo datiert hat — und zwar nach dem Calcolo Fiorentino — bestätigt nur das im vorigen Schreiben vom 11. Januar Gesagte. Das Florentiner Jahr beginnt bekanntlich mit dem 25. März. Der von Buonarroto falsch datierte Brief Michelangelos (Milanesi 102) gehört nicht hierher, sondern ins Jahr 1512, Januar 10, s. unten n. 78. [St.]*

t'è stata presentata, overo è ita male, Francesco Perini mi fece ogi fa otto di unaltra di cambio, che vi si contenea ilmedesimo e messila inuna mia e mandatela. Però subito visto la presente, se non ai avuto lelettere o danari, avisami inogni modo . . . E settu ai avuti e danari, va, portagli allospedalingo e fa achonciare dallui propio questi eglialtri ultimi che tu vimettesti amio chonto, e avisa . . . Non o tempo da scrivere . . . A di venti sei digennaro 1510.

Michelagniolo in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Buonarroto di Lodovicho di Buonarrota Simoni in Firenze.

[Und der Empfangsvermerk Buonarottos:] Daroma ad*[i]* prima di febraio 1510.

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 103, n. LXXXVI.

Vgl. Frey, Reg. n. 63 und 64, Thode I, S. 353 und oben im Text S. 176.

69. *1511 Februar 23 (Sonntag) — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz.*

Buonarroto — Inquesta sarà una dimessere Agniolo. Dalla subito. Io chredo, che emibisogniera infra pochi di ritornare abolognia, perchè eldatario delpapa, chon chi io venni dabolognia, mi promesse quando parti di qua, che subito che e fussi abolognia, mi farebbe provedere, che io potrei lavorare. È un mese che andò: anchora non o inteso niente. Aspetterò anchora tutta questaltra settimana. Di poi chredo, se altro nonce, andare abolognia e passerò di chostà. E non altro. Avisane Lodovicho e di che io sto bene.
A di venti tre 1510.

Michelagniolo schultore
in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Buonarroto di Lodovicho Simoni in Firenze.
[Und der, wie es scheint, nicht ganz leicht lesbare Empfangsvermerk Buonarrotos, nach Frey, Reg. n. 65:] darroma . . . di febraio 1510 *[ohne Tag].*

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 100, n. LXXXIII (falsch datiert 1510).
Regest bei Frey, n. 65, Thode I, 353. Vgl. oben im Text S. 176.

70. *1511 März 8 [Samstag], (Absendung oder Empfang) — Michelangelo in Rom an seinen Vater Ludovico in Florenz.*

Das auf der Vorderseite am Ende des Briefes, vor der Unterschrift Michelangelos stehende Datum Ad*[i]* 8 di marzo 1510 *ist nicht von der Hand Michelangelos, sondern von der des Vaters eingesetzt und bezieht sich also vielleicht auf den Empfang des Briefes.*

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 37 n. XXVII.
Vgl. Frey, Regest n. 65 (dort und bei H. Grimm Leben Michelangelos I⁵ (1879) S. 531 über den Datums-Vermerk Lodovicos).

71. *1511 Juni 27 — Feierlicher Einzug Julius II. in Rom.*

Vgl. Pastor III, 3. u. 4. Aufl. (1899), S. 675 u. Anm. 2, Frey, Reg. n. 66, Thode I, 353 und oben im Text S. 176f.

72. *1511 August 14 und 15 — Diarium des Paris de Grassis: Enthüllung der bis dahin fertigen Fresken.*

Vesperae et missa in capella[a]) palatina magna in vigilia et die assumptionis gloriosissimae[b]) virginis.

Pontifex in vigilia et[c]) die gloriosissimae[d]) virginis assumptae voluit interesse vesperis et missae in capella maiori[e]) palatina per sacristam celebratis festiuiter[f]), nam ea capella assumptioni praedictae dicata est, et ad eam pontifex venit vel ut picturas novas ibidem noviter detectas videret, vel quia ex[g]) devotione ductus fuit[h]). Et officium fuit in omnibus pro ut[i]) supra in die sancti Laurentii et similiter papa fuit indutus ut ibi[k]).

Vat. Arch. Misc. Arm. XIII tom 16 f. 103' = Arm. XIII. tom 14 f. 151; Arm. XIII. t. 17 f. 115; Arm. XII t. 17 f. 420—420'.

Publiziert von E. Müntz, Une rivalité d'artistes au XVIe siècle. Michel-Ange et Raphaël à la cour de Rome in: Gazette des beaux-arts année 24. 1882. II. Pér. t. 25 (1882 I) p. 386 n. 1. (S. A. p. 7 n. 1.)

Darnach von Frey, Regesten n. 67.

Regest bei Frey n. 67. Thode I, 353f. Vgl. oben im Text S. 180, 182 Anm. 2.

73. *1511 nach 15. August — Sonett Michelangelos an Giovanni da Pistoia.*

A Giovanni, a quel propio da Pistoia.

I'o gia facto un gozo in questo stento,
Come fa l'aqua a gacti in Lonbardia
Ouer d'altro paese che si sia,
Ch'a forza 'l uentre apicha socto 'l mento.
La barba al cielo e la memoria sento
In sullo scrignio e 'l pecto so d'arpia,
E 'l pennel sopra 'l uiso tuctauia
Mel fa gocciando un richo pauimento.
E lombi entrati mi son nella peccia,
E fo del cul per chontrapeso groppa,
E passi senza gli ochi muouo inuano.
Dinanzi mi s'allunga la chorteccia
E per piegarsi adietro si ragroppa,
E tendomi com' archo soriano.
Pero fallace e strano
Surgie il iuditio, che la mente porta,
Che mal si tra' per cerboctana torta.
La mia pictura morta
Difendi orma', Giouanni, e 'l mio onore,
Non sendo in loco bon ne io pictore.

Publiziert von Frey, Dichtungen p. 7 n. IX (dazu S. 307 f.).

Vgl. oben im Texte S. 183 f. und S. 183 Anm. 2 (dort über die Datierung und weitere Litteraturangaben).

a) camera *Arm. XIII, t. 14.* b) gloriosae *XIII, 14, 17. XII, 17.* c) et *XIII, 14, 17. XII, 17.* in *XIII, 16, Müntz.*
d) gloriosae *XIII, 14, 17. XII, 17.* e) maiori capella *XIII, 17.*
f) festivitāte *XIII, 17,* festiuitat. *XII, t. 17,* feliciter *Müntz.* g) sic ex *XIII, 14, 17. XII, 17.*
h) fuerit *XIII, 14, 17. XII, 17.* i) prout *XIII. 14, XII, 17,* ut *XIII, 17.*
k) indutus ut ibi *XIII, 14, XII, 17.* inductus ut ibi *XIII, 17.* inductus ibi *XIII, 16.*

74. *[1511 Oktober 4 (Samstag)] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz.*[1])

Padre reverendissimo. Io andai martedi a parlare al papa[2]): il perchè v'aviserò più per agio: basta che mercholedi mattina io vi ritornai, ellui mi fece pagare quatro ciento duchati doro di chamera, de quali ne mando costà trecento doro largi, e per trecento ducati doro largi ne do qua agli Altoviti, che costà sien pagati a voi dagli Strozi. Però fate le quitanze che stien bene e portategli allo spedalingo e fategli achonciare chome gli altri, erramentategli el podere: essellui vi dà parole, ingiegnatevi comperare da altri, quando veggiate esser sicuro, e per insino a mille quatro ciento ducati vi do licenzia gli possiate spendere. Menate con voi Buonaroto e pregate lo spedalingo che ci voglia servire. Fate il possibile comperare dallui, perche è più sicuro.
Io vi scrissi che le mie cose o disegni o altro non fussino toche da nessuno. Non me ne avete risposto niente. Par che voi non legiate le mie lettere. Non altro. Pregate Idio che io abi onore qua e che io chontenti el papa, perchè spero, sello chontento, areno qualche bene dallui: e anchora pregate Dio per lui.

Vostro Michelagniolo schultore
in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Lodovico di Lionardo di Buonarrota Simonj in Firenze.

London, British Mnseum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 33 n. XXIII (falsch datiert 1510 Okt. 3). Regest bei Frey n. 71 (Datierung). Thode I, S. 354 (unrichtig 1511 Okt. 3). Vgl. oben im Text S. 183.

75. *[1511] Oktober 11 (Samstag) — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz*[3]). *(Auszug.)*

Charissimo padre. Io vi mandai sabato trecento ducati doro largi ... Non ho tempo da scrivere ...
A di undici dottobre. *London, British Museum.*

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 34 n. XXIV (falsch datiert 1510). Regest bei Frey n. 71 (richtige Datierung).

76*. *1511 November 6 — Zahlung (Mandat Oktober 13).*

Aurifici S. D. N.
Dicta die [*i. e.* die VI. nouembris MDXI] soluit[4]) duc.[a]) similes[5]) ducentos sex de

a) *folgt durchstrichen:* duos.

[1]) *Die Korrespondenz Michelangelos weist in dieser Zeit eine verhängnisvolle Lücke auf: vom 8. März bis zum 4. Oktober keinen einzigen Brief! Die richtige Datierung dieses Briefes ist dem Scharfsinn Freys gelungen. Reg. n. 71.* [St.]
[2]) *Michelangelo steht in höchster Gnade beim Papst, hat zwei Audienzen hintereinander (am 30. September und 1. Oktober) und erhält 400 Dukaten ausgezahlt.* [St.]
[3]) *Das Jahresdatum dieses Briefes wird durch das Jahresdatum des vorigen bestimmt, mit dem er enge zusammenhängt.* [St.]
[4]) *sc.* Rev[dus] in Christo pater dominus Orlandus de Ruvere electus Nazarenus (generalis S. D. N. thesaurarius *f. 2)* solvit per manus spectabilium virorum Vincentii et Sebastiani Sauli pecuniarum camere apostolice depositariorum (*so f. 150).*
[5]) *i. e.* auri de camera.

mandato sub die XIII. octobris magistro Dominico de Sutrio aurifici S. D. N. pro pretio duorum candelabrorum argenti et certarum aliarum rerum argenti factarum ad usum capelle S. D. N. numeratos sibi fl. CCVI.
[Links am Rande von anderer Hand] docuit F. Arme*[llinus]*.
Vat. Archiv. Intr. et Exit. 549 f. 228'

77*. *1512 Januar 9 — Zahlung (Mandat 1511 Dezember 18).*
Jacobo de Mutina.
Die nona Januarii duc. quindecim auri de camera solvit ex mandato thes*[aurarii]* sub die XVIII. decembris magistro Jacobo de Mutina ad bonum computum ...... *[!]* pulpiti confecti in cappella palatii sibi numeratos f. XV. s. —
[Links am Rande von anderer Hand:] doc. Jo.*[de]* Vit*[erbio]*
Vat. Archiv. Intr. et Exit. 550 f. 148'

78. *[1512] Januar 10 (Samstag) — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz. (Auszug.)*[1])
Über Bottega, Gutskauf, Heiratspläne Buonarrotos[2]).
... e benchè io abi scritto, che adesso si compri una possessione, io son d'animo ancora di far la bottega, perchè finendo qua e risquotendo quello che io restero avere, ci sarà per fare quello v'o promesso ... A me pare che tu dia buone parole e intrattenga la cosa per insino che io abi finito qua, che io vega come io mi trovo. E questo sarà infra tre mesi, vel circa ...
A di dieci di gennaio.
Michelagniolo scultore in Roma.

[Auf der Rückseite der Empfangsvermerk Buonarrotos:] 1510 daroma a dj 15 di genaio *[Milanesi und Frey, Reg. n. 64; also st. c. 1511.]*
Aus Archivo Buonarroti publiziert vòn Milanesi p. 102 n. LXXXV (unter 1511).
Regest bei Thode I, 355 (1512), vgl. Frey, Reg. n. 64.

79. *[1512 Februar—März] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*
Über Gutskauf. . . . esse non comperrete nè dallo spedalingo nè da altri, io spero dessere costà in questa pasqua dagniello[3]) e piglieremo qualche partito . . .
London, British Museum.
Publiziert von Milanesi, Lettere p. 36, n. XXVI (1512).
Regest bei Frey n. 72 (Januar—Februar?, sicher vor Ostern, 11. April). Vgl. oben im Text S. 186.

[1]) *Die Stelle „che io abi finito qua .... infra tre mesi" bestimmt das Jahresdatum dieses Briefes. An das Ende seiner Arbeit konnte Michelangelo nur im Jahre 1512 denken. Dadurch wird Buonarrotos Datierung unmöglich, die, wie Frey (Reg. n. 64) erkannt hat, mit den übrigen Briefen vom Januar 1511 absolut nicht stimmt. Auch Frey hat vermutungsweise an das Jahr 1512 gedacht und Thode (I, 355) reiht den Brief in dieses Jahr ein. Dass Michelangelo in drei Monaten fertig sein würde, konnte er im Januar 1512 schwerlich annehmen, und sagt es wohl nur, um die Ungeduld des Bruders zu beschwichtigen. Wie er sich übrigens täuschte im Kalkulieren der Fertigstellung seiner Arbeiten, beweisen vor allem seine Briefe aus Bologna, während er an der Julius-Statue arbeitete.* *[St.]*
[2]) *Buonarroto heiratete erst im Jahre 1516. Vgl. Milanesi 25, Anm. 2. Vgl. auch Symonds II, 374, Stammbaum der Buonarroti, sowie den Brief Michelangelos vom 5. Januar 1513 (unten n. 112).* *[St.]*
[3]) *Michelangelo hofft also Ostern, 11. April 1512, in Florenz zu sein.* *[St.]*

80. [1512 Ende März — Anfang April] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)

Charissimo padre. Intendo per lultima vostra chome siate ribenedetti[1] ... *Über Gutskauf etc.* ... Ancora vi prego mi facciate unservitio; e questo è, che glie costà ungarzone spagnuolo che annome *[= a nome]* Alonso che è pittore[2], elquale comprendo che sia amalato: e perchè un suo o parente o amicho spagnuolo che è qua, vorrebe sapere come gli stà, ma pregato che io deba scriver costà a qualche mio amicho e far d'intenderlo e avisarlo. Però vi prego, o voi o Buonarroto, intendessi unpoco dal Granaccio che lo conoscie, chome gli stà, e avisassimi di chosa certa, accio che paia che io abbia voluto servire costui ...

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 48 n. XXXVIII (falsch datiert 1512 Oktober). Regest bei Frey n. 73, Thode I, 356.

81. [1512 April, vielleicht 17. April, Samstag] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz[3]*. (Auszug.)*

Über ein podere in quello di Prato.

... De' chasi di Roma ce stato qualche sospetto, e anchora ce, ma non tanto[4]. Stimasi che le cose s'achonceranno: che Dio ce ne dia lagratia. Non vo da dire altro. Questa state stimo esser costa a ogni modo[5] ...

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Lodovicho di Lionardo di Buonarrota Simonj in Firenze.

[Und von anderer Hand der Inhalts-Vermerk:] dun podere in quello di Prato.

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 38 n. XXVIII (1512).

Vgl. Frey, Reg. n. 76 (vor 28. Mai). Thode I, S. 356 (ebenso) und oben im Text S. 186.

82. [1512 Ende April oder Anfang Mai, vielleicht 24. April, Samstag] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)

Über das podere di Prato und über zwei andere Podere. In questa state verrò a ogni modo chostà, se a Dio piacerà, ellevereno elgiocho allo spedalingo, se non ci dà qualcosa in questo mezo ...

London, British Museum.

Publiziert von Milanese, Lettere p. 39 n. XXIX (1512).

[1] *Durch dieses* „ribenedetti" *wird das Datum des Briefes bestimmt. Das Interdikt über Florenz wurde am 21. März aufgehoben. (Frey, Regesten n. 73 und 70.) Der Brief wird also wenig später geschrieben sein.* [St.]

[2] *Alonso Berruguete s. oben den Brief Michelangelos vom 2. Juli 1508 (n. 20) und Anm. 1 zu demselben.*

[3] *Die fünf folgenden Briefe (n. 81—85) gehören zusammen; vgl. die Anmerkung nach n. 85 (dort über die Datierung).*

[4] *Vgl. Frey, Regesten n. 75. Kriegsrüstungen in Rom nach der Schlacht bei Ravenna am 11. April 1512, von der Julius II. am 14. April Kunde erhielt (Pastor III*[3. u. 4] *705). Frey verlegt in diese Zeit das Sonett:* Qua si fa elmj di chalicj e spade, *das aber richtig in die zweite Hälfte August 1510 zu setzen ist. S. oben n. 55.* [St.]

[5] *Aus dem beabsichtigten Osterbesuch in Florenz ist also nichts geworden. Dieselbe Hoffnung, im Sommer nach Rom zu kommen, wiederholt Michelangelo im nächsten Briefe.* [St.]

Vgl. Frey Reg. n. 76 (vor 28. Mai). Thode I, S. 356 (ebenso) und oben im Text S. 186.

83. *[1512 Mai, vielleicht 1. Mai, Samstag] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*

Über das podere in quel di Prato. Fede ... Sichè non abbiate paura: che quando voi avessi comperato, non volendo lo spedalingo darvi e danari, io verrei chosta in persona a farvegli dare ...

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 40 n. XXX. (1512.)
Vgl. Frey, Reg. n. 76 und 78 (vor 28. Mai oder vor 20. Juni). Thode I, 356 (ebenso).

84. *[1512 Mai, vielleicht 8. Mai, Samstag] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz.*

Übersendet eine prochura *für den Kaufvertrag* ... Questa state sanza mancho nessuno ne verrò chostà: elpiu che io possa indugiare sarà infino assettembre; ma non credo star tanto ...

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 41 n. XXXI (1512).
Vgl. Frey Reg. n. 76 u. 78 (vor 28. Mai oder vor 20. Juni). Thode I, 356 (ebenso) und oben im Text S. 186.

85. *[1512 Mai, vielleicht 22. Mai, Samstag] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*

Reverendissimo padre. Io inteso per lultima vostra, come le cose vanno bene di costa e chome laprochura io vi mandai stette bene. Tutto mi piace. Ora io arei caro, che voi intendessi dallo spedalingo di Santa Maria Nuova, se e volessi vendere qualche possessione buona di prezo di dumila ducati largi, perche io o questi danari qua in sul bancho di Balduccio e non mi fanno frutto nessuno[1]). Sono stato in fantasia di spendergli qua per farmi una entrata che m'aiuti a far questa opera: dipoi o disposto chomio o finiti questi marmi che io o qua, venire a fare ilresto chostà. Però mi pare da chomperare chostà ....

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 42, n. XXXII (1512).
Vgl. Frey Reg. n. 76, 77, 78 (vor 28. Mai oder vor 20. Juni), Thode I, 356 (ebenso oder Spätherbst 1512) und oben im Text S. 186.
Zu n. 81—85.
Die fünf vorhergehenden Briefe n. 81—85 (Milanesi 38, 39, 40, 41, 42), betreffend den eventuellen Kauf des Podere in quello di Prato *und daran anschliessend die* Fede *und* Procura *für den Gutskauf, gehören offenbar zusammen. Die Reihenfolge ergiebt sich ohne Schwierigkeit von selbst.*
n. 81 (Milanesi 38) ist sicher der erste Brief, in dem von jenem Gute bei Prato die Rede ist. n. 82 (Milanesi 39) ist der nächste; es wird darin auf den vorigen Brief

[1]) *Es wird die Summe sein, von der Michelangelo im Brief an Fattucci spricht (Milanesi 428, s. unten n. 117. Vgl. Frey, Reg. 77, Thode I, 356). Den Brief, wie Thode (I, 356) vorschlägt, in den Spätherbst 1512 zu setzen, ist wegen der Beziehung auf die Prokura unmöglich, von der in den Briefen vorher die Rede ist.* [St.]

verwiesen als l'ultima mia. *In dem dritten Brief n. 83 (Milanesi 40) schreibt Michelangelo, anschliessend an jene Kaufsverhandlungen betreffs des Gutes bei Prato, von der* Fede, *die er nach dem Wunsche seiner Angehörigen für diese Verhandlungen ausstellen soll; er bittet seinen Vater, ihm das Formular der* Fede *zu senden. Da aber Michelangelo nach Absendung des Briefes, wohl von dem Florentiner Notar in Rom, hört, dass die* Fede *nicht genüge, stellt er seinem Vater eine förmliche* Procura *für den Kaufvertrag aus und übersendet dieselbe mit dem vierten Brief (n. 84, Milanesi 41). Im fünften Briefe (n. 85, Milanesi 42) hat er schon Kunde davon, dass die* Procura *in Florenz eingelaufen und in Ordnung befunden worden sei; diese beiden letzten Briefe (84 und 85) können also wohl nicht an zwei aufeinanderfolgenden Samstagen geschrieben sein, sondern es dürfte wohl zwischen ihnen ein etwas grösserer Zeitraum liegen, etwa zehn, höchstens vierzehn Tage. Auf den fünften Brief hin ist dann wahrscheinlich der Kaufkontrakt vom 28. Mai (s. unten n. 86) abgeschlossen worden, also der Brief wohl spätestens vom ca. 22. Mai.*

Jedenfalls ist der vierte Brief mit der Prokurasendung spätestens ca. fünf Tage vor Abschluss des Kaufvertrages zu setzen, den der spedalingo ohne die Prokura nicht abschliessen wollte, also spätestens ca. 22. Mai. Der fünfte Brief könnte schliesslich auch erst am 29. Mai geschrieben sein, als der Kauf bereits abgeschlossen, aber Michelangelo noch nicht bekannt geworden war. (Der in diesem fünften Briefe gegebene Auftrag zu Unterhandlungen wegen des Kaufes eines Gutes im Werte von 2000 Dukaten kann neu und nicht sich auf die schwebenden Verhandlungen beziehend sein.) Doch ist der 22. Mai als Datum des fünften Briefes wahrscheinlicher.

Die angegebene, bereits von Milanesi aufgestellte Reihenfolge bestätigt auch der Umstand, dass Michelangelo im ersten und zweiten Briefe die Hoffnung ausspricht, im Sommer in Florenz zu sein, im vierten Briefe dagegen im Sommer, spätestens im September.

Als Anfangstermin für diese fünf zusammengehörigen Briefe ergiebt sich der Hinweis auf die chasi di Roma *im ersten Brief (vgl. die Anm. dazu). Die fünf Briefe sind also sicher zwischen ca. 14. April und spätestens 29. (wahrscheinlicher ca. 22.) Mai geschrieben worden. Mit Rücksicht darauf, dass Michelangelo gewöhnlich am Samstag schrieb, können wir die fünf Briefe mit einiger Wahrscheinlichkeit ansetzen auf den 17. und 24. April, 1., 8. und 22. Mai (oder, aber weniger wahrscheinlich, auf den 24. April, 1., 8., 15. und 29. Mai).*

86. *1512 Mai 28 — Gutskauf.*

Denunzia dei beni von Michelangelo, 1534. Quartiere S[ta] Croce, Gonfalone Lion nero, ad annum 1534. (Campione III, p. 40 bff.)

Michelangnolo di Lodouicho di Lionardo di Buonarroto Simoni disse la decima 1498 in Francescho ellodouicho *[= e Lod.]* Simoni, gonfalone detto |353 . . . Beni aquistati e achonci . . .

Un podere chon chasa da signore ellauoratore *[= e lavoratore]*, posto nel popolo di santo Stefano in pane, luogho detto la Loggia, che da primo via, $\frac{o}{2}$ lo spedale di messer Bonifazio errede di Bartolomeo Sassetti; chonperai dassanta Maria nuova; rogato ser Giovanni darromena a di 28 di Maggio 1512, essono per 1° arroto 1516 n. 2, per decima fior. 3, 11, 2; fanno dentrata di fior. 42, 14 . . .

Theilweise publiziert von Gaye, carteggio inedito d'artisti, tomo II (1840), p. 253 f., n. CLXXXVIII.

Vollständig publiziert von Frey, Denunzia dei beni della famiglia de' Buonar-

ruoti (im Anhang zu Hermann Grimm, Michelangelos Mutter und seine Stiefmutter) im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlg., 6. Bd., Berlin 1885, S. 199—201 (u. z. S. 200).
Regest bei Frey, n. 78, Thode I, 356.
Vgl. Milanesi, Lettere p. 44 n. 1 und oben im Text S. 186 und Anm. 1.

87. *[1512 Anfang Juni (5., Samstag)] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*

Reverendissimo padre. Io o inteso per lultima vostra delpodere che avete avuto da Santa Maria Nuova, e chome è chosa buona: ondio no *[= ne o]* avuto piacere grandissimo ... Io ringratio Idio che io sono fuora di questa faccienda. Ora me ne resta sola unaltra; e questa è di fare fare una bottega a chotestoro; chè non penso a altro eldi ella notte. Dipoi mi parra avere sodisfatto a quello che sono ubrigato; esse mi resterà piu da vivere, mi vorrò vivere in pace ...

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 44, n. XXXIV (1512 Mai).
Regest bei Frey n. 78 (Anfang Juni?, mindestens fünf Tage nach dem 28. Mai).
Vgl. oben im Text S. 186.
Der Brief ist mindestens fünf Tage nach dem Gutskauf vom 28. Mai, wahrscheinlich am 5. Juni, Samstag, geschrieben.

88. *[1512 Juni (12., Samstag)] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz[1]. (Auszug.)*

Über die bottega ... A me pare avendo aspettato tanto, che noi lasciano a ogni modo passare tre mesi ...

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 45, n. XXXV (1512).
Regest bei Frey n. 78.

89. *[1512] Juni [zweite Hälfte, vielleicht Samstag den 19. oder 26.] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz.*

Reverendissimo padre. Più giorni fa vi mandai cento duchati largi di quelli che io m'ero serbati qua per vivere ellavorare; e questo feci, perche mi paion più sicuri costà che qua. Chredo gli abbiate ricievuti. Pregovi gli portiate allo spedalingo e fategli mettere a mio conto come stanno gli altri. A me è restato qua ottanta duchati: credo mi dureranno quatro mesi, e io o da fare qua sei mesi anchora, inanzi che io abia a avere danari dal papa[2]); però son certo mi mancherà danari, e stimo che e mi mancherà cinquanta ducati. Però vi prego che de cento, che voi avete promesso di rendermi, voi me ne rendiate cinquanta: el resto vi dono: con questo che infra quattro mesi voi gli abiate a ordine a ogni modo, perchè n'arò bisognio qua. E cento che io o mandati costà, mi voglio ingegniare di salvargli per rendergli a quegli del chardinale di Siena, come sapete che gli anno avere di quegli che sono in Santa Maria Nuova[3]). Vi prego veggiate a ogni modo comperarne un podere, perchè m'è

[1]) *Der Brief bezieht sich auf dieselben Angelegenheiten wie der vorige und ist daher unmittelbar nach denselben, auf den nächsten Samstag, anzusetzen.*
[2]) *Hier heisst es auf einmal wieder, dass noch sechs Monate vergehen werden, ehe er Geld vom Papst zu erwarten hat; er glaubt also seine Malerei auch nicht eher vollendet zu haben. [St.]*
[3]) *Von den Verpflichtungen gegen den Kardinal von Siena ist schon im Briefe Lodovicos vom 28. Juni 1510 (oben n. 51) die Rede. [St.]*

detto che stanno male. Cosi io resto avere anchora, finita la mia pittura qua, mille ducati dal papa, e, sella gli va bene, spero avergli a ogni modo. Pero pregate Idio per lui, pel suo bene e pel nostro. Scrivetemi subito.
A di di gugnio.

Vostro Michelagniolo scultore
in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] Allodovicho di Buonarrota Simonj in Firenze *[und zwei unwichtige Vermerke].*

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi p. 19, n. XI (falsch datiert 1509 Juni).
Reg. bei Frey n. 79 (1512 Juni, wohl Ende). Vgl. oben im Text S. 187.

90. *1512 Juni 20 — Landkauf.*
Denunzia dei beni von Michelangelo 1534 (s. oben n. 86).
... Un pezzo di terra lauorata di staiora 8 in circha posta nel popolo di santo Stefano in pane, luogho detto Stradella, chon sua chonfine; chonperai dallo spedale di santa Maria Nuova; rogato ser Giovanni darromena sotto di 20 di Giungnio 1512: essono per un arroto 1512 n. 60, per decima di soldi 6, den. 4; fanno dentrata fior. 3, 16 ...
Teilweise publiziert von Gaye, Carteggio inedito d'artisti tomo II (1840), p. 253, n. CLXXXVIII.
Vollständig publiziert von K. Frey, denunzia dei beni della famiglia de' Buonarruoti im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsamml., 6. Bd., 1885, S. 199.
Regest bei Frey n. 78, Thode I, 356. Vgl. Milanesi, Lettere p. 44, n. 1 (unrichtig Mai statt Juni).

91. *1512 Juli (zwischen 4. und 19.) — Alfonso I. d'Este, Herzog von Ferrara, besucht Michelangelo auf den Gerüsten der Sixtina.*
Grossino an Isabella d'Este.

Il S. Ducha se ne vene a palazo con li soi gentilhomini, sua S. si pigliò grande apiacer in veder tute le stanzie di Papa Alexandro, che sono bellissime, et poi disnorno in la salla di Pontificy. Il disnar et la cena fu facta honorevolmente . . . a sua Ex. non li parse longo il giorno, perchè sempre stete in sul apiacer, hora in veder ategiar, hor in sonar di più sorte e cantar et bufonegiar da varie persone, tute che avea facto venir il Sr Federico. Sua Ex. desiderava assai di veder la volta di la capella granda che dipingie Michelangello et il S. Fed.^co^ per il mezo del Mondovi lo fece che lo mandò a dimandar per parte del Papa, et il Sr Ducha andò in su la volta con più persone; tandem ogni uno a pocho a pocho se ne vene giù de la volta et il Sr Ducha restò su con Michel Angello et non si poteva satiar di guardar quelle figure, et assai careze li fece di sorta che Sua Ex. desiderava el gie facesse uno quadro et li fece parlar e proferir dinari et li ha inpromesso de fargiello. Il S. Fed.^co^ vedendo che sua Ex. stava tanto a la volta menò li soi gientilhomini a veder le camere del Papa et quelle che dipingie Rafaello da Urbino: dopoi che'l S. Ducha fu venuto a basso lo volsero menar a veder la camera del Papa et quelle che dipingie Rafaello, ma non li volse andare et quelli soi gientilhomini dissero, che l'avea auto grandissimo rispecto andar in la camera dove dormiva il Papa.
Aus Archivio Gonzaga (Mantua), publiziert von Alessandro Luzio, Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II. in: Archivio della R. Società Romana di storia patria vol. 9, 1886, p. 540—541.

Dieser Bericht Grossinos, Familiaren des kleinen Federico Gonzaga, an dessen Mutter ist undatiert. Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara, Oheim des Federico Gonzaga, war in Rom vom 4. bis 19. Juli 1512 (vgl. Pastor III$^{3\text{ u. }4}$ [1899], 718. Gregorovius VIII^{4} [1896], 103—105); daraus ergiebt sich obige Datierung des Ereignisses und Briefes, s. Pastor III$^{3\text{ u. }4}$, 804 Anm. 1.
Fehlt in den Regesten von Frey und Thode; erwähnt von Pastor III$^{3\text{ u. }4}$, 804 und Anm. 1. Vgl. oben im Text S. 185—186.

92*. *1512 Juli 7 — Zahlung (Mandat 1512 Januar 9).*
Antonio de Sangulo.
Dicta die *[i. e.* die VII. Julii (MDXII)*]* solvit flor. septuagintaquatuor cum dimidio similes[1]) vigore mandati sub die 9. Januarii domino Antonio de Sangulo pro diversis expensis factis in capella palatii apostolici et alibi numeratos sibi f. LVII. 6. 2.
[Links am Rande von anderer Hand:] Doc. Io. *[de]* Vit*[erbio]*.
Vatican. Archiv. Intr. et Exit. 550, f. 182.

93. *[1512 Juli oder August (vor 24. Juli?)] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*
Über Gutskauf . . . esse voi non vedete cosa a vostro modo, abbiate patientia, poi che noi siano stati tanto, anchora si può stare dua o tre mesi. Novo *[= no v'o]* da dire altro. Pregate Idio che le cose mia vadino bene.
London, British Museum.
Publiziert von Milanesi, Lettere p. 43, n. XXXIII (1512).
Vgl. Frey, Reg. n. 53 und Briefe S. 15 Anm., wo der Brief unrichtig Ende (nach dem 2. November) 1509 angesetzt, aber (Reg. 53) doch auch 1512 (vor dem 28. Mai) für möglich erklärt wird. Thode I, 352 (Frey folgend Nov. 1509). Gegen die Frey'sche Datierung spricht die angeführte Stelle (dua o tre mesi).
Über die Datierung dieses und der folgenden sieben Briefe s. die Anm. nach dem letzten dieser acht Briefe (zu n. 93—100).

94. *[1512 Juli oder August (vor 24. Juli?)] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*
Über Gutskauf, insbesondere über ein Gut in Pian di Ripoli . . . . Io verrò chostà a ogni modo come o finito qua la mia pittura, che sarà infra dua o tre mesi.
London, British Museum.
Publiziert von Milanesi, Lettere p. 20, n. XII (unrichtig datiert 1509).
Vgl. Frey Reg. n. 76 und 78 (1512 vor 28. Mai oder vor 20. Juni), Thode I, 356 (1512 vor Mai 28).

95. *[1512 Juli oder August (vor 24. Juli?)] Samstag — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz.*
Charissimo padre. Intendo per la vostra ultima come lo spedalingo va *[= vi a]* stratiato e chome vi da parole assai. Abbiate patientia e fate vista di non vedere, tanto che io tornerò e achoncierò ogni cosa. Io stimo aver finito qua infra dua mesi, e poi verrò o tornerò costà. Non o che dirvi altro. Se io non scrivo più spesso, non vi maravigliate, perchè non posso, e anche non o chi

[1]) *i. e.* de carl. X. monete veteris pro ducato.

porti le lettere: nè anche voi non mi scrivete troppo per questo tempo che io cio *[= ci o]* a stare, perchè io non vo per le lettere e annomi a essere portate e dassi noia a altri. Pregate Dio che la mia cosa abi qua buon fine.

Vostro Michelagniolo
scultore in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] Allodovicho di Buonarrota Simoni in Firenze.

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 21, n. XIII (unrichtig datiert 1509 Sept.). Vgl. Frey Reg. n. 76 und 78 (1512 vor Mai 28 oder vor Juni 20), Thode I, 356 (1512 vor Mai 28) und oben im Text S. 187.

96. *[1512 Juli oder August (vor 24. Juli?)] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz*[1]. *(Auszug.)*

Reverendissimo padre. Io vi scrissi sabato passato che voi non vi curassi di scrivermi troppo spesso, e questo perchè io sto lontano dal banco e el più delle volte manno a essere portate le lettere, e parmi piu presto dar noia che altro: pur nondimancho achadendo da scrivermi, pregovi mi scriviate e massimamente quando voi fussi per comperare, fate che io il sapi . . . *Über den spedalingo.*

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 22, n. XIV (unrichtig datiert 1509 Sept.). Vgl. Frey, Reg. n. 76 und 78 (1512 vor Mai 28 oder vor Juni 20), Thode I, 356 (1512 vor Mai 28) und oben im Text S. 187.

97. *1512 Juli 24 (Samstag) — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz.*

Buonarroto — Io non o tempo da rispondere alla tua, perchè è notte, e ancora quand'io avessi tempo, non ti posso rispondere resoluto per insino che io non vego la fine delle cose mia di qua. Io sarò questo settembre costà e farò tanto quant'io potrò per voi, com'io o fatto insino a ora. Io stento più che uomo fussi maj, mal sano e chon grandissimo faticha; e pure o pazienzia per venire al fine desiderato. Ben potete avere pazienzia dua mesi voi, stando diecimila volte meglio che non sto io.

Michelagniolo scultore in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Buonarroto di Lodovicho Simoni in Firenze *[und der Empfangsvermerk von der Hand Buonarrotos:]* 1512 a di 28 di luglio: de di 24 detto, da Roma.

Aus dem Archivio Buonarroti publiziert von Milanesi, Lettere p. 104, n. LXXXVII. Regest bei Frey n. 80 (Thode I, 356). Vgl. oben im Text S. 187 und S. 186.

98. *[1512] Juli [31. Samstag?] — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz. (Auszug.)*

Buonarroto — Intendo per la tua come aresti caro intendere dove a me piacessi che e si comprassi: io intesi il simile per l'ultima di Lodovico, ma non o avuto prima tempo da scrivere . . . *Über Gutskauf, insbesondere über ein Gut des Luigi Gerardini.*

Michelagniolo scultore in Roma:
di luglio, non so a quanti.

[1]) *Dieser Brief folgte unmittelbar auf den vorhergehenden und ist eine Woche nach demselben anzusetzen.*

Aus Archivio Buonarroti publiziert von Milanesi, Lettere p. 105, n. LXXXVIII. (1512 Juli.)
Regest bei Frey n. 81 [nach dem 24. Juli (31. Juli?)]. (Thode I, S. 356.)

99. *[1512 Juli oder August, etwa 7. August? Samstag] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz.*

Über Gutskauf, insbesonders über das Gut des Luigi Gerardini . . . Io non risposi sabato alla vostra, perchè non ebi tempo . . . Delle cose che voi avete per le mani, io risposi a Buonarroto.

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 35 n. XXV (1512).
Regest bei Frey n. 81 [1512 nach dem 24. Juli, Anfang August?]. (Thode I, S. 356.)
Dieser und der vorhergehende (Juli datierte) Brief gehören zusammen, weil in beiden von einem Landverkauf des Luigi Gerardini die Rede ist. Sie sind an zwei aufeinanderfolgenden Samstagen eventuell auch in kürzerem Zwischenraume (oder auch — aber weniger wahrscheinlich — an demselben Tage) geschrieben. Beide sind sonst ohne Bedeutung.

100. *1512 August 21 (Samstag) — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz.*

Buonarroto — Io o avuta una tua lettera, alla quale rispondo brevemente per non aver tempo. Del mio tornare costà, io non posso tornare, se io non finisco l'opera, la quale stimo finire per tutto settembre; vero è che è si gran lavoro, che non mi so aporre a quindici dì. Basta che nanzi Ognisanti sarò costa a ogni modo, se io non muoio in questo mezo. Io sollecito più ch'io posso, perchè mi par mille anni esser costà.

Michelagniolo scultore in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] A Buonarroto di Lodovico Simonj in Firenze.
[Und von der Hand Buonarrotos der Empfangsvermerk:] 1512, a di 25 d'agosto: de di 21 detto, da Roma.
Aus dem Archivio Buonarroti publiziert von Milanesi, Lettere p. 106 n. LXXXIX.
Regest bei Frey n. 82, Thode I, S. 356 (unrichtig 25. August). Vgl. oben im Text S. 187 f., 186.

Zu n. 93—100.

Die Aufeinanderfolge der acht letzten Briefe (93—100) ist schwer festzustellen. Sie fallen zwar sicher alle in den Juli (event. noch Ende Juni) und August 1512; aber ihre Reihenfolge im einzelnen zu bestimmen, dafür fehlen sichere Anhaltspunkte. Merkwürdig ist, dass über den Landkauf vom 20. Juni in den erhaltenen Briefen nichts erwähnt ist; wahrscheinlich fehlt also der erste Brief Michelangelos nach demselben, etwa vom 26. Juni. Freilich war der Landkauf viel unbedeutender als der vom 28. Mai — es handelt sich jetzt nur um ein Stück Landes, un pezzo di terra lauorata, *nicht um ein ganzes Gut, ein* podere *— und konnte daher auch ganz unerwähnt geblieben sein. Auch nach diesen beiden Landkäufen aber beschäftigte sich Michelangelo sicher immer noch mit Plänen zu weiteren Gutsankäufen, wie aus den Briefen 93, 94 (95, 96), 98, 99 hervorgeht.*
Jedenfalls gehören die Briefe n. 98 und 99 (Milanesi 105 und 35) zusammen und sind an zwei aufeinanderfolgenden Samstagen oder event. auch in geringerem Zwischenraume, vielleicht sogar, wenn auch weniger wahrscheinlich, an demselben

Tage geschrieben; und ebenso die Briefe 95 und 96 (Milanesi 21 und 22), die jedenfalls an zwei aufeinanderfolgenden Samstagen geschrieben sind. 98 (Milanesi 105) ferner gehört sicher in den Juli, daher auch 99 (Milanesi 35) in den Juli oder Anfang August.

Gerade aus diesen Monaten fehlen leider die Briefe an Michelangelo; so sind wir für die Zeitbestimmung lediglich an die acht Briefe selbst gewiesen, und in diesen kann man Anhaltspunkte für die Chronologie derselben höchstens in dem finden, was Michelangelo über sein Kommen nach Florenz sagt; und dass diese Anhaltspunkte nicht sehr verlässlich sind, ersieht man schon daraus, dass Michelangelo am 12. Juni (oben n. 88), ja bereits am 10. Januar (oben n. 78) von drei Monaten redet, in der zweiten Hälfte Juni dagegen (etwa am 19. oder 26.), (oben n. 89), wieder von sechs Monaten.

Hier nun schreibt er in den Briefen 93 und 94 (Milanesi 43 und 20) von 2 oder drei Monaten, in den Briefen 95 und 96 (Milanesi 21 und 22 von zwei Monaten, am 24. Juli (n. 97) vom September (und zwei Monaten), in den beiden Briefen 98 und 99 (Milanesi 105 und 35) schreibt er gar nicht vom Kommen und am 21. August (n. 100 — Milanesi 106) vom September oder längstens Allerheiligen. Immerhin spricht etwas dagegen, dass er, nachdem er am 24. Juli den September als Termin angegeben, später wieder allgemein von zwei oder drei bezw. zwei Monaten reden sollte; dieser Umstand spricht also dafür, die Briefe 93, 94 (Milanesi 43 und 20) und 95, 96 (Milanesi 21 und 22) vor den 24. Juli zu setzen, wie hier geschehen, also etwa in der angegebenen Reihenfolge 93, 94, 95, 96 (Milanesi 43, 20, 21, 22) auf den 26. Juni, 3., 10. und 17. Juli; dann bliebe für die Briefe 98 und 99 (Milanesi 105 und 35) etwa der 31. Juli und 7. August. Freilich kommen bei dieser Anordnung die Briefe, in denen von zwei oder drei Monaten die Rede ist, ganz nahe an jenen Brief aus der zweiten Hälfte Juni (n. 89).

Zu einer anderen Anordnung würden folgende Erwägungen führen. Da Michelangelo in dem eben erwähnten Briefe aus der zweiten Hälfte Juni seine Arbeit noch auf sechs Monate schätzt, wird man vielleicht gut thun, die Briefe, in denen er sie auf nur zwei bis drei Monate schätzt, möglichst weit davon wegzurücken, und die beiden Briefe 98, 99 (Milanesi 105 und 35), in denen er von seinem Kommen überhaupt nichts erwähnt, zuerst anzusetzen, etwa auf oder um den 3. Juli und kurz darnach. Dann kämen etwa die Briefe 93 und 94 (Milanesi 43 und 20), wo von zwei bis drei Monaten die Rede, also etwa 10. und 17. Juli; dann der Brief vom 24. Juli (Termin: September bezw. zwei Monate). Die beiden kurzen Briefe 95, 96 (Milanesi 21 und 22) (ebenfalls zwei Monate als Termin) passen vielleicht auch aus dem Grunde gut an den 31. Juli und 7. August (oder 7. und 14. August), weil sich Michelangelo in denselben ebenso überaus beschäftigt zeigt, wie in den beiden kurzen Briefen vom 24. Juli und 21. August.

Man könnte auch 93, 94 (Milanesi 43 und 20) in den Juli, 98, 99 (Milanesi 105 und 35) auf den 31. Juli und 95, 96 (Milanesi 21 und 22) auf den 7. und 14. August setzen und auch noch andere Varianten sind möglich.

Die Frage der Anordnung dieser acht Briefe im einzelnen hat übrigens wenig Bedeutung, da es sich in denselben immer nur um Landkauf und Bottega handelt und, was seine Versprechungen, nach Florenz zu kommen, betrifft, so viel jedenfalls klar ist, dass die Frist immer wieder verlängert, der Termin immer wieder hinausgeschoben wird; und andererseits die Briefe, in denen Michelangelo ausführlicher über die Arbeit und fast nur über die Arbeit schreibt, und die uns einigermassen einen Einblick in seinen Gemütszustand gewähren, glücklicherweise datiert sind (24. Juli und 21. August).

101. 1512 August 30 — Abdankung Piero Soderinis.
Vgl. Thode I, S. 356 und oben im Text S. 188.

102. 1512 September 5 (Sonntag) — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz. (Auszug.)

Rät den Seinen, event. nach Siena zu fliehen.

... e se non avete danari da levarvi di costà, andate allo spedalingo e fatevene dare... Avisami di qualcosa più presto che tu puoi, perchè sto con gran passione... *[Auf der Rückseite der Empfangsvermerk Buonarrotos:]* 1512, da Roma, a di 9 di settembre: de' di 5 detto.

Aus Archivio Buonarroti, publiziert von Milanesi, p. 107 n. XC.
Regest bei Frey n. 84, Thode I, S. 356.
Vgl. oben im Text S. 188.

103. 1512 September 12 — Rückkehr der Medici nach Florenz.
Vgl. Thode I, S. 357 und oben im Text S. 188.

104. 1512 September 18 (Samstag) — Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz. (Auszug.)

Buonarroto. Io intesi per l'ultima tua come la terra stava in gran pericolo; onde n'o avuta gran passione. Ora s'è detto di nuovo che la Casa de Medici è entrata in Firenze e che ogni cosa è aconcia: per la qual cosa credo che sia cessato il pericolo, cioè degli Spagnoli, e non credo che e bisogni più partirsi ... E quaranta ducati che Lodovico a levati da Santa Maria Nuova, io vi scrissi l'altro di una lettera che in casi di pericoli della vita voi ne spendessi non che quaranta, ma tutti: ma da questo in fuora, io non v'o dato licenza che voi gli tocchiate. Io v'aviso che io non o un grosso e sono si può dire scalzo e gnudo e non posso avere el mio resto, se io non o finita l'opera: e patisco grandissimi disagi e fatiche. Però quando voi ancora soportassi qualche disagio, non vi incresca, e i mentre che voi potete aiutare de' vostri danari, non mi togliete e mia, salvo che in casi di pericoli, come è detto. E pure quando avessi qualche grandissimo bisognio, vi prego che prima me lo scriviate, se vi piace. Io sarò costà presto. Non mancherà a modo nessuno, che io non facci l'Ognisanti costà, se a Dio piacerà.
A di 18 di settembre.

Michelagniolo scultore in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse und der Empfangsvermerk Buonarrotos:] 1512, da Roma, a di 23 di settembre; de di 18 detto.
Aus Archivio Buonarroti publiziert von Milanesi, p. 108 n. XCI.
Regest bei Frey n. 85, Thode I, 357. Vgl. oben im Text S. 188.

105. [1512 Oktober] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz.

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 47 n. XXXVII (1512 Oktober).
Regest bei Frey, n. 89 (Oktober-November), Thode I, 357 (wohl September). Vgl. oben im Text S. 188f., wo der Brief fast ganz übersetzt ist.

106. *[1512 Oktober] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz.*

Reverendissimo padre. Io *[= io o]* inteso per lultima vostra chome avete riportati e quaranta ducati allo spedalingo[1]). Avete fatto bene: e quando voi intendessi che gli stessino a pericolo, pregovi menavisiate. Io o finita la chapella che io dipignievo: el papa resta assai ben sodisfatto: ellaltre cose non mi riescono ame come stimavo: incolpone e tempi che sono molto contrari allarte nostra. Io non verrò chostà questo Ogni Santi, perchè non o quello che bisognia a far quello che voglio fare, e anchora non è tempo daccio. Badate a vivere el meglio che potete, e non v'impacciate di nessunaltra cosa. Non altro.

Vostro Michelagniolo scultore
in Roma.

[Auf der Rückseite die Adresse:] Allodovicho di Buonarrota Simoni in Firenze.

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 23 n. XV (falsch datiert 1509 Oktober). Regest bei Frey, n. 87 (1512 Oktober). Thode I, 357 (1512 Anfang Oktober). Vgl. Herm. Grimm, Leben Michelangelos, I. Bd., 5. Aufl., 1879 (Berlin), S. 523 bis 525 (über die Datierung), vgl. n. 85 und oben im Text S. 189.

107. *[1512 Oktober] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*

Charissimo padre. Intendo per lultima vostra, chome io mi guardi di non tenere[a]) danari in casa e di none portare addosso, e anchora chome chostà è stato detto che io o sparlato contra amedici *[= a Medici]. Antwort darauf.* Io non fo ancora niente, e aspetto che elpapa mi dicha quello che io abbia a fare[2]).

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 46 n. XXXVI. (1512 Oktober). Regest bei Frey, n. 86 (Anfang Oktober). Thode I, 357 (wohl erste Hälfte Oktober). Der Brief von Sebastiano del Piombo an Michelangelo, den Gaye, carteggio inedito d'artist. II, p. 487—489 als vom 15. Oktober 1512 datiert, publizierte, ist von Springer, Michelangelo in Rom 1508—1512 (Leipzig 1875), S. 62 richtig 1520 Oktober 15 datiert worden. Vgl. auch Grimm Hermann, Leben Michelangelos I. 5. Aufl. Berlin 1879, S. 541 (vgl. 4. Aufl. I, 518 Anm. 95) und Müntz E. Une rivalité d'artistes au XVI[e] siècle. Michel-Ange et Raphael à la cour de Rome. Extrait de la Gazette des beaux-arts année 24. 1882, II. Pér. t. 25 (1882, I) p. 281—287. 385—400 S. 9, 17—19 des S.-A. (15. Juli 1520.) Thode I, 357, versetzt ihn trotzdem noch in das Jahr 1512.

108. *1512 Oktober 31 — Diarium des Paris de Grassis: Enthüllung der Fresken.*

Vesperae in vigilia omnium sanctorum[b]).

Hodie quae est dies dominica vigilia omnium sanctorum pontifex dedit[c]) solennissimum prandium oratoribus Parmensibus in palatio suo in aula pontificum

a) *Ms.* tere *(Milanesi).* b) 1512 *fügen hinzu Arm. XIII, tom. 14, 17. Arm. XII, t. 17.*
c) dedit *XIII, 14, 17, XII, 17. fehlt XIII, 16.*

[1]) *Vgl. die Briefe vom 5. und 18. September, (oben n. 102 und 104). Die 40 Dukaten hatte Ludovico erhoben, um eventuell fliehen zu können.* *[St.]*
[2]) *Nach der Beendigung der Sixtina.*

inferiori[a]) ac[b]) etiam post prandium fecit recitari duas comedias vulgares cum nonnullis eglogis[c]), ita ut, cum tempus foret veniendi ad vesperas, ivit ad cubandum, dum iam cardinales advenisse[d]) incepissent[e]), et dormivit, ut sui moris est[f]), per unam horam et semissem[g]) aut duas; tandem lassus[h]) venit ad vesperas, quae in capella caelebratae sunt more solito, ubi affuerunt[i]) cardinales XVII[k]) in cappis festivis, id est rubeis, similiter et ipse, qui, cum induisset biretum et capucinum[l]) ex damasco rubeo pellibus consuetis subsutum[m]), dixi, melius[n]) fore, si ex veluto coloris eiusdem acciperet; et sic primis dimissis accepit[o]), quae ei[p]) dixi[q]). Hodie primum capella nostra, pingi finita, aperta est; nam per tres aut quatuor annos tectum sive fornix[r]) eius tecta semper fuit ex solari ipsum totum cooperiente. Alia more solito[s]).

Vat. Arch. Arm. XIII, tom. 16 f. 218' = Arm. XIII, tom. 14 f. 312'—313; Arm. XIII, tom. 17 f. 245'; Arm. XII, tom. 17 f. 555—555'.

Die Hauptstelle publiziert von E. Müntz, Une rivalité d'artistes au XVIe siècle. Michel-Ange et Raphaël à la cour de Rome, in: Gazette des beaux-arts année 24. 1882, II. Pér. t. 25 (1882, I) p. 387 n. 1. (S.-A. p. 7 n. 2).

Darnach von Frey, Regesten n. 88.

Regest bei Frey n. 88, Thode I, 357. Vgl. oben im Text S. 190, 191 f.

109. *[1512] November 5 (Freitag) — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*

..... Anchora arei charo che voi intendessi se costà fussi qualche fanciullo, figliuolo di buone persone e povero, che fussi uso agli stenti, che fussi per venire a star qua mecho per fare tutte le cose di casa, cioè comperare e andare attorno dove bisognia; el tempo gliavanzassi, potrebbe imparare. Quando trovassi, avisatemi, perchè qua non si trova se non tristi: e onne gran bisognio. Non altro. Io sto bene, gratia di Dio, ellavoro. A di cinque di novembre.

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi p. 16, n. IX (falsch datiert, 1508).

Regest bei Frey, n. 41 (1508), Thode I, 354 (1511). Vgl. oben im Text S. 195, 191, 160 Anm. 3.

Über die Datierung dieses und der vier folgenden Briefe vgl. unten die Anmerkung zu n. 109—114; dort auch kurze Inhaltsangabe der Briefe.

110. *1512 zwischen Mitte November und Mitte Dezember — Kurzer Aufenthalt Michelangelos in Florenz.*

Vgl. unten n. 113 (nebst Anm. 1) und die Anm. zu n. 109—114, sowie oben im Text S. 195.

111. *[1512 Ende Dezember] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz[1]).*

a) in aula sua Pontificum inferiori (in palatjo suo *fehlt*). *XIII, 14.* b) et *XIII, 14, 17. XII, 17.*
c) egroghis *XIII, 17.* d) advenire *XIII. 17*, advenire *korrigiert aus* advenisse *XII, 17.* e) cepissent *XIII, 17.*
f) moris est sui, *XIII, 14* g) semissem *XIII, 14.* semissam *XIII, 16.* et semissem *fehlt XIII, 17, XII, 17.*
h) lassus *XIII, 14.* cassus *XIII, 16.* lapsus *XIII, 17. XII, 17.* i) adfuerunt *XIII, 14, 17.*
k) decem et septem *XIII, 17. XII, 17.* l) capucinum et biretum *XIII, 14.*
m) subsutis *XIII, 17.* subsutis *korrigiert aus* subsutus *XII, 17.* n) melius ex more *XIII, 17. nur:* more *XII, 17.*
o) accepit *XIII, 14, 17. XII, 17.* accepi *XIII, 16.* p) ego *(statt* ei*) XII, 17.*
q) accepit alia paramenta ex velluto que ego imposui et ipsum indui; hodie *XIII, 17.*
r) cornix *XIII, 14.* s) solito sunt seruata *XIII, 17.*

[1]) *Der Brief ist ohne jedes Datum, muss aber (vgl.* fatti della chasa *und* podere *des* Girolamo

Über Gutskauf (Podere *des* Girolamo Cini); *über Erwerb eines Hauses*[1]).
London, British Museum.
Publiziert von Milanesi, Lettere p. 24, n. XVI (falsch datiert, Dezember 1509). Regest bei Frey, n. 39 (1508 Ende Dezember?), Thode I, 354 (1511 Dezember). Vgl. oben im Text S. 195.

112. *[1513] Januar 5 (Mittwoch) — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*

Über Gutskauf (podere *des* Girolamo Cini *und ein anderes in* Pazolatico[2]): *über den Hauserwerb; über Buonarrotos Absicht, zu heiraten*[3]).
Pur scrivemi Buonarroto che Bernardino di Pier Basso[4]) a desiderio di venir qua a star meco: se vol venire, venga adesso, inanzi che io tolga altri, perchè voglio cominciare a far qualcosa[5])....
London, British Museum.
Publiziert von Milanesi, Lettere p. 25—26, n. XVII (falsch datiert 1510). Regest bei Frey, n. 40 (1509) und Thode I, 354 (1512). Vgl. oben im Text S. 162 und Anm. 7.

113. *[1513 Ende Januar, etwa 29., Samstag] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*

Über Bernardino, Hauserwerb, das fanciullo ... Laltra chel padre mi disse el fanciullo insieme, che farebbe ogni cosa e governerebe la mula e dormirebbe in terra se bisogniassi: e amme bisognia governallo. Manchavami faccienda oltra quella che io *[= io o]* avuta· poi che io tornai! che o avuto el mio garzone, che io lasciai qua, amalato dal di che io tornai per insino adesso[6]). *Über die Krankheit seines* garzone, *weiter über das* fanciullo ... e dissemi costà[7]) che

Cini) *unmittelbar vor dem Brief vom 5. Januar 1513, also Ende Dezember 1512 geschrieben sein.* [St.]

[1]) *Das Haus, von welchem jetzt wiederholt die Rede ist, muss das Haus am Macel de Corvi sein, wohin Michelangelo aber erst nach dem Tode Julius II. mit seinen Marmorblöcken übergesiedelt ist, 6. Mai 1513 (Milanesi 647, 649, 650, 491).* „Achonciarla in buona forma“ *bezieht sich wohl nicht auf Herstellung des Hauses, sondern meint, er hoffe die Angelegenheit in guter Form zu erledigen. Wichtig ist es, dass Michelangelo die Hoffnung ausspricht, das Haus als Eigentum zu erhalten* (che la sarà mia), *das konnte er nur vom Hause am Macel de corvi denken, welches denn auch thatsächlich sein Eigentum geworden ist.* [St.]

[2]) *Ein podere in Pozzolatico hatte Michelangelo bereits am 29. Januar 1506 erworben (Frey, Denunziae d' beni 199, Jahrb. VI, 1885). In einem Brief an Lodovico vom Juli oder August 1509 rät Michelangelo, dies podere zu vermieten (oben n. 44, Milanesi 13—14). Der Sensale Raffaello di Giorgio rät 2. November 1509, es zu verkaufen (Frey, Briefe 14—15, oben n. 48). Mit diesem früher gekauften podere hat also das jetzt zu kaufende nichts zu thun.* [St.]

[3]) *Vgl. den Brief vom 10. Januar 1512 und Anm. 2 zu demselben.*

[4]) *Vgl. Milanesi 119, wo Michelangelo sich bitter über Bernardino beklagt, und oben den Brief vom 31. (29?) Juli 1508 (n. 25) und Anm. 2, sowie im Text S. 162 und Anm. 7. Der in Michis Brief vom 28. September 1510 (s. oben n. 62) genannte Bernardino ist wohl nicht dieselbe Person, s. oben Anm. 1 zu dem angeführten Briefe Michis.* [St.]

[5]) *Das heisst Michelangelo denkt jetzt wieder daran, in Marmor arbeiten zu lassen und Bildhauer-Gehilfen anzunehmen.* [St.]

[6]) *Michelangelo spricht in diesem Briefe zweimal von einem Aufenthalte in Florenz und persönlichen Abmachungen dort mit dem Knaben und seinem Vater. Eine Reise nach Florenz in den letzten Monaten 1512 lässt sich sonst nicht nachweisen; sie muss nur kurz gewesen sein und in die Zeit von Mitte November bis Mitte Dezember gefallen sein. Schon diese Reise nach Florenz macht Freys Datierung dieses Briefes in den Januar 1509 unmöglich, s. unten die Bem. zu n. 109—114.* [St.]

[7]) *Dieses* „dissemi costà“ *beweist unwiderleglich Michelangelos Anwesenheit in Florenz kurze Zeit vorher.* [St.]

egli bastava dua o tre ore el di... De chasi della bottega, io manderò avoi costà cento ducati sabato che viene; con questo, che se voi vedete che gli attendino a far bene, voi gli diate loro e che me ne faccino creditore, comio restai chon Buonarroto, quando parti[1]): quanto che e non attendessino a far bene, mettetegli in Santa Maria Nuova a mia conto. Del comperare non è ancora tempo[2])...

London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 27—28, n. XVIII (1510 Januar).
Regest bei Frey, n. 41 (1509 Januar 12[?]), Thode I, 355 (1512 Januar).
Vgl. oben im Text S. 195, wo ein grosses Stück in Übersetzung mitgeteilt ist.

114. *[1513 vielleicht Anfang Februar (Febr. 5), Samstag] — Michelangelo in Rom an seinen Vater Lodovico in Florenz. (Auszug.)*

Sendet 100 Dukaten; ähnlich wie im vorigen Brief über bottega, comperare, fanciullo, *den kranken* gharzone... Io non o danari. Questi che io vi mando, me gli cavo dal cuore e anche non mi par lecito domandarne, perche io non fo lavorare e io solo lavoro pocho. Come o achoncio questa mia facenda della casa, spero cominciare allavorare forte[3]).

Michelagniolo scultore in Roma.
London, British Museum.

Publiziert von Milanesi, Lettere p. 29, n. XIX (1510 Januar).
Regest bei Frey, n. 41 (1509 Januar [19?]), Thode I, 355 (Januar 1512).
Dieser Brief ist am Samstag nach dem vorhergehenden, wohl auch an einem Samstag geschriebenen Briefe, geschrieben, also die beiden Briefe etwa auf den 29. Januar und 5. Februar (oder etwa 22. und 29. oder 15. und 22. Januar) anzusetzen.
Zu n. 109—114.
Die Datierung dieser fünf letzten Briefe (109, 111, 112, 113, 114) verursacht nicht geringe Schwierigkeiten. Zunächst steht fest, dass alle fünf Briefe zusammengehören. Im Brief vom 5. November (109) ist zuerst von dem „fanciullo" *die Rede, das Michelangelo sich für häusliche Arbeiten aus Florenz kommen zu lassen wünscht. Im folgenden Brief vom Dezember (111) spricht er von einem* podere *des Girolamo Cini und rät, es zu kaufen, und erwähnt zum ersten Male ein Haus, das er unter guten Bedingungen zu erwerben hofft. Im dritten Brief, datiert vom 5. Januar (112), rät er nicht nur das Grundstück des Girolamo Cini zu kaufen, sondern auch noch ein anderes. Er erwähnt dann wieder den Haus-Erwerb und sagt, es seien ihm gute Worte gegeben worden. Buonarroto will heiraten, er bittet ihn zu warten, weil er hofft, in fünf oder sechs Monaten in der Lage zu sein, ihnen alles schenken zu können, was sie bis jetzt von ihm gehabt haben. Dann hat Buonarroto geschrieben, der Bildhauer Bernardino di Pier Basso wolle bei Michelangelo arbeiten. Er solle sofort kommen, ehe*

[1]) *Das beweist die Anwesenheit Buonarrotos in Rom Ende 1512, der den Bruder nach Rom zurückbegleitet haben mag. Schon im Juli 1508 hatte Buonarroto die Absicht ausgesprochen, nach Rom zu kommen, und hatte Michelangelo gebeten, für ihn eine Anstellung zu suchen. (Milanesi 93, s. oben n. 23 und im Text S. 172.) Im Frühsommer 1513 war Buonarroto wieder in Rom, um Michelangelo wegen der versprochenen Bottega zu bearbeiten. Er kam sehr ungelegen. (Milanesi 109.)* *[St.]*

[2]) *Das zeigt einen veränderten Entschluss. Denn im Brief vom 5. Januar hatte er die Absicht ausgesprochen, zwei Poderi zu kaufen. Im nächsten Brief wiederholt er die Ansicht, dass die Zeit nicht günstig sei. Vielleicht bezieht sich aber das* comperare *auf den Kauf einer* bottega. *[St.]*

[3]) *Die Hausangelegenheit ist noch immer nicht erledigt. Das* „lavorare forte" *muss sich auf Wiederaufnahme des Julius-Denkmals beziehen.* *[St.]*

er andere nähme, denn er wolle anfangen zu arbeiten. Im vierten Brief (113) bittet Michelangelo den Vater, an Bernardino zu sagen, er solle noch nicht kommen. Die Hausangelegenheit sei noch nicht in Ordnung und eher wolle Michelangelo nicht anfangen arbeiten zu lassen. Das fanciullo, *von dem im Brief vom 5. November die Rede war, sei angekommen und völlig unbrauchbar. Der Vater habe ihm gesagt und auch das Kind, es würde alle Arbeit thun, es thäte aber nichts. Sein einziger Geselle sei krank seit dem Tage seiner (Michelangelos) Rückkehr bis jetzt. Nun habe er auch noch dies* fanciullo *auf dem Hals, das zeichnen wolle den ganzen Tag. Und dort — in Florenz nämlich — habe es ihm gesagt, dass ihm drei Stunden genug wären. Für die* Bottega *werde er am nächsten Sonnabend 100 Dukaten senden. Selbst etwas zu kaufen sei noch keine Zeit. Im fünften Briefe (114) wiederholt er dasselbe. Das Kind solle nach Florenz zurückgehen, sein Geselle sei noch immer bettlägerig. Wenn die Hausangelegenheit geordnet sei, hoffe er stark zu arbeiten.*

*Frey (Reg. n. 39—41) hat diese Briefe in das Ende von 1508 und Anfang 1509 datiert. Die Annahme ist unmöglich, erstens weil Michelangelo nicht in Florenz gewesen sein kann, um persönlich die Angelegenheit mit dem „*fanciullo*" und seinem Vater zu verhandeln. Am 16. Dezember 1508 schrieb Pier Soderini ausdrücklich an den Marchese von Massa, der Papst habe Michelangelo absolut nicht erlauben wollen, auch nur auf fünfundzwanzig Tage nach Florenz zu kommen (s. oben n. 37). Zweitens konnte sich Michelangelo keine Bildhauer aus Florenz kommen lassen wie Bernardino di Pier Basso einer war, als er gerade im Begriff stand, eine ungeheuere malerische Aufgabe in Angriff zu nehmen. Drittens fällt der Erwerb des Hauses, von welchem in diesen Briefen wiederholt die Rede ist, erst in den Mai 1513.*

Thode (I, p. 354—356) lässt die Briefe Ende 1511 und Anfang 1512 geschrieben sein, weil er von der Voraussetzung ausgeht, dass am 14. August 1511 ausser der Mittelwölbung auch schon die Lünetten und Zwickel enthüllt wurden (p. 353 f.). Die Kapelle sei damals eigentlich in den Hauptsachen abgethan gewesen, und Michelangelo habe damals schon das Julius-Denkmal wieder aufgenommen. Diese Annahme aber wird durch Michelangelos Briefe vom Jahre 1512 widerlegt, aus denen hervorgeht, dass der Meister das ganze Jahr bis in den Oktober, unaufhörlich vom Papst gedrängt, unter den höchsten Beschwerden mit den Sixtina-Malereien beschäftigt war. Im Oktober schreibt er dann selbst nach Vollendung der Malereien: ich thue noch nichts und warte, dass der Papst mir sagt, was ich thun soll. Damit ist der kurze Ruhepunkt zwischen Vollendung der Sixtina-Malereien und Wiederaufnahme des Julius-Denkmals bezeichnet. Ja, die Aufdeckung der Sixtina-Fresken war schliesslich geschehen, ohne dass sie ganz vollendet gewesen wären. Wenigstens erzählt Condivi, dass der Goldauftrag zum Teil noch fehlte, und seine Aussage wird durch den Augenschein bestätigt (vgl. oben im Text S. 192 und Anm. 2). Michelangelo konnte also erst im Oktober 1512 wieder an das Julius-Denkmal denken. Gleichzeitig bereitete sich damals auch der Erwerb des Hauses am Macel de' Corvi vor, und Michelangelo sah sich nach Bildhauergehilfen um, wollte sie aber erst fest engagieren, wenn er vollständig eingerichtet sei. Zwar hatte er zu Allerheiligen den lange versprochenen Besuch in Florenz abgesagt, er muss aber wenig später doch dorthin gegangen sein, nachdem er über das Schicksal des Julius-Denkmals beruhigt sein konnte. So konnte er in einem der Briefe vom Januar 1513 von seiner Rückkehr nach Rom reden und von dem Knaben sagen, er habe ihm selbst dort in Florenz zugesichert, dass zwei oder drei Stunden zum Zeichnen am Tage ihm genügen würden. Die

Datierung dieser fünf Briefe in Ende 1512 und Anfang 1513 löst also alle Schwierigkeiten (vgl. zu diesen fünf Briefen auch oben im Text S. 195). [St.]

115. *1513 Februar, in der Nacht vom 20. auf den 21. — Tod Julius II.*
Vgl. Pastor III$^{3\,u.\,4}$ (1899) 730 (und Anm. 3), Frey, Reg. n. 90, Thode I, 357 und oben im Text S. 195.

116. *1523 Dezember 22. — Giovanfrancesco Fattucci in Rom an Michelangelo in Florenz. (Auszug.)*

.... di poi ui messe a dipignere, et e marmi andorono male, et della capella senpre disse el papa: contentare Michelagniolo; et tutti e danari gli faceua dare per soperimento di detta pittura ne furo*[n]* messi assai a conto di detta sepoltura ..... Che a me uol ricordare, uoi mi dicesti, della capella non ci era contratto nessuno, et lui ui dette assaj danarj in dono, et loro ue gli anno messi a conto della sepultura .....
Aus Archivio Buonarroti publiziert von Frey, Briefe S. 198—200, n. CXCII. Regest bei Frey, Studien zu Michelagniolo II. im Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen 17. Bd. 1896, S. 98—99 n. 59, und Thode I, 387. Vgl. oben im Text S. 181, Anm. 1, 192 (und Anm. 1), 203 Anm. 2.

117. *[1523 Ende Dezember (etwa 27/28. Dezember)] — Michelangelo in Florenz an Giovanfrancesco Fattucci in Rom. (Auszug.)*
(I. Konzept.)

.... Messo su la figura nella facciata di San Petronio e tornato a Roma, non volse ancora papa Julio che io facessi la sepultura e missemi a dipignere la volta di Sisto, e facemo e patti tre mila ducati. E'l disegno primo di detta opera furono dodici Apostoli nelle lunette, e'l resto un certo partimento ripieno d'adornamenti, come si usa.
Dipoi cominciata detta opera, mi parve riuscissi cosa povera, e dissi al papa, come facendovi gli Apostoli soli mi parea che riuscissi cosa povera. Mi domandò perchè: io gli dissi, perchè furon poveri anche loro. Allora mi dette nuova commessione ch'io facessi cio ch'io volevo, e che mi contenterebe, e che io dipignessi insino alle storie di sotto. In questo tempo quasi finita la volta, el papa ritorno a' Bologna: ond'io v'andai dua volte per danari che io aveva avere, e non feci niente, e perde' tutto questo tempo, finchè ritornò a Roma. Ritornato a Roma, mi missi a far cartoni per detta opera, cioè per le teste e per le faccie attorno di detta cappella di Sisto, e sperando aver danari e finire l'opera. Non potetti mai ottenere niente: e dolendomi un dì con messer Bernardo da Bibbiena e con Attalante, com' io non potevo più stare a Roma, e che mi bisogniava andar con Dio: messer Bernardo disse a Attalante che gniene rammentassi, che mi voleva far dare danari a ogni modo. E fecemi dare du mila ducati di camera; che son quelli con que primi mille de marmi ch'e mi mettono a conto della sepultura; e io stimavo, averne aver più pel tempo perduto e per l'opere fatte. E de detti danari, avendo messer Bernardo et Attalante risucitatomi, donai a l'uno cento ducati, all altro cinquanta .....

(II. Konzept.)

... Andai, condussi e marmi a Roma e uomini, e cominciai el quadro e le figure .... e in capo d'otto o nove mesi el papa si muto d'openione, e non

la *[i. e. la sepoltura]* volse seguitare; .... Dipoi, tornando a Roma, non volse ancora che io seguissi la sepultura, e volse che io dipigniessi la volta di Sisto: di che fumo d'accordo di tre mila ducati a tutte mie spese con poche figure semplicemente. Poi che io ebbi fatti certi disegni, mi parve che riuscissi cosa povera: onde lui mi rifece un' altra allogagione insino alle storie di sotto, e che io facessi nella volta quello che io volevo: che montava circa attrettanto: e cosi fumo d'accordo. Onde poi finita la volta quando veniva l'utile, la cosa non andò innanzi, in modo che io stimo restare avere parecchi centinaia di ducati ....

Aus Archivio Buonarroti (I. Konzept) bzw. British Museum (II. Konzept) publiziert von Milanesi, Lettere p. 426—428, n. CCCLXXXIII und 429—430, n. CCCLXXXIV. Regest bei Frey, Studien zu Michelagniolo II im Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen 17. Bd. 1896, S. 99 n. 59, und Thode I, 387.

Vgl. Frey, Briefe S. 200 Anm.

Vgl. oben im Text S. 155 (und Anm. 4), 158 Anm. 6, 200 (und Anm. 2 und 3), 203 Anm. 2.

B. REGESTEN UND DOKUMENTE ZUM JÜNGSTEN GERICHT (1533—1541).

1. PAPSTURKUNDEN.

1. *1531 November 21 — Breve Clemens VII. an Michelangelo.*

Dilecto filio Michaeli Angelo Buonarroto[a]), civi[b]) Florentino.

Dilecte fili salutem, etc. Amavimus semper, amamusque te et singularem virtutem, et inter cetera desideria nostra salutem et diuturnam vitam tuam cupimus, qua et Urbem et illam[c]) familiam tuam et te[d]) ipsum diutius illustrare possis, quemadmodum illustras[e]). Et propterea convalescentia ac[f]) longeva vita tua cum nobis sit[g]) cordi nec ignoremus, quanti[h]) quotidie ob virtutem tuam tibi labores[i]) augeantur, qui mortis tue causa facile[k]) esse possent, tibi sub excommunicationis latae sententiae pena mandamus per presentes, ne[l]) post habitas presentes nostras in[m]) picturae statuariaque arte aliquo modo laborare debeas, nisi in[n]) sepultura et opera nostra, quam tibi commisimus, in quo[o]) et nobis parebis et salutis tuae curam habiturus es.

Dat*[um]* Romae di XXI novembris 1531, a*[nn]*o 8.

Evangelista.

Vat. Arch. Arm. XL, tom. 37 n. 530 (früher n. 607).

Original-Konzept (Minute) Papier, c. 200×215 mm.

Daraus publiziert in (Bottari) Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura tomo VI, Roma 1768, n. XV. p. 203—204 (mit ital. Übersetzung). Wiederholt in Bottari-Ticozzi Raccolta di lettere VI (1822), n. XV. p. 54—56. Regest bei Milanesi, pros. cron. 376f. und Thode I, 416. Vgl. oben im Text S. 478 und Anm. 3.

2. *1535 September 1 — Breve Pauls III. an Michelangelo. — Ernennt ihn zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des apostolischen Palastes, nimmt ihn unter seine Familiaren auf und verleiht ihm, auf Rechnung des bereits früher ihm zugesicherten Jahresgehaltes von 1200 Dukaten, den passus Padi bei Piacenza.*

Dilecto filio Michaeliangelo de[p]) Bonarotis patritio Florentino.

Dilecte fili salutem etc. Excellentia virtutis tuae cum in sculptura et pictura, tum in omni architectura, quibus te et nostrum seculum ampliter exornasti, veteres non solum adequando, sed, congestis in te omnibus, quae singula illos

a) *Im Ms. stand ursprünglich richtig* Buonarroto; Bu *ist durchstrichen und darüber geschrieben* Do (*also* Doonarroto), *und darunter, unter dem Worte, ist geschrieben* Donorrato.
b) civi *ober der Zeile nachgetragen.* c) *folgt durchstrichen* et.
d) *folgt durchstrichen:* ipsius; *der Schreiber wollte dies dann in* ipsum *(durch Streichen des s und Setzen eines Abkürzungsstriches über die zwei letzten Buchstaben) korrigieren, zog es aber dann doch vor, das Wort ganz zu streichen und* ipsum *neu zu schreiben.*
e) *folgt durchstrichen:* quod ut melius facere. f) *folgt durchstrichen:* vita.
g) *statt* cum nobis sit *stand früher* nobis est (cum *ober der Zeile eingeschaltet,* est *durchstrichen und darüber geschrieben* sit).
h) *folgt durchstrichen* tibi. i) *folgt durchstrichen* tibi. k) facile *ober der Zeile eingeschaltet.*
l) *folgt durchstrichen* in ar, *der Schreiber wollte offenbar* in arte *schreiben.*
m) post habitas presentes nostras in *ober der Zeile eingeschaltet.* n) *folgt durchstrichen* Sep.
o) *folgt durchstrichen* et tuae. p) de *ober der Zeile von anderer Hand eingeschaltet.*

admirandos reddebant, prope superando, nos merito permovet, ut te in loco honoris et amoris nostri praecipuo collocantes, usum virtutis tuae in picturis, sculpturis et architecturis palatii nostri apostolici [a]) ac operibus in illo nunc et pro tempore faciendis libenter capiamus. Itaque te supremum architectum, sculptorem et pictorem eiusdem palatii nostri apostolici auctoritate apostolica deputamus, ac nostrum familiarem cum omnibus et singulis gratiis, prerogativis, honoribus oneribus et antelationibus, quibus alii nostri familiares utuntur et uti possunt seu consueverunt, facimus, et aliis familiaribus nostris aggregamus per presentes. Mandantes dilecto filio magistro domus nostrae, ut te in rotulo familiarium nostrorum describat et describi faciat, prout nos etiam [b]) describimus [c]). Et insuper cum nos tibi pro depingendo a te pariete altaris cappellae nostrae pictura et historia ultimi iudicii ad laborem et virtutem tuam in hoc̄ et caeteris operibus in palatio nostro a te si opus fuerit faciendis remunerandos et satisfaciendos introitum et redditum mille et ducentorum scutorum auri annuatim ad vitam tuam promiserimus, prout etiam promittimus per presentes; nos, ut dictum opus a te incohari coeptum prosequaris et perficias, et si quo alio in opere voluerimus, nobis inservias, passum Padi prope Placentiam, quem quondam Jo*[annes]* Franciscus Burla dum viveret obtinebat, cum solitis emolumentis, iurisdictionibus, honoribus et oneribus suis pro parte dicti introitus tibi promissi, videlicet pro sexcentis scutis auri, quot ipsum passum annuatim reddere accepimus, nostra promissione quo ad reliquos sexcentos scutos firma remanente, ad vitam tuam auctoritate apostolica tenore presentium tibi concedimus, mandantes vicelegato nostro Galliae Cispadanae nunc et pro tempore existenti ac dilectis filiis antianis, comunitati et hominibus dictae civitatis Placentiae et aliis, ad quos spectat, ut te vel procuratorem tuum pro te in possessionem dicti passus eiusque exercitii admittant et admissum tueantur faciantque huiusmodi nostra concessione, vita tua durante, pacifice frui et gaudere, contrariis non obstantibus quibuscunque.

Dat*[um]* Romae apud sanctum Marcum p*[rim]*a Septembris 1535. anno primo. [d])

Fab. Vigil. [e])

[Auf der Rückseite, wohl von der Hand desjenigen, der die Datierung hinzugefügt hat:] p^{a} septembris 1535 a^{o}. p^{o}.

Pro Michaele angelo sculptore.

S*[ancti]*tas v*[estra]* deputat eum supremum pictorem sculptorem et architectum palatii apostolici et recipit eum in familiarem et, cum s^{tas}. v. pro pictura capellae promiserit ei annuatim M.CC. duc. ad eius vitam, concedit ei pro parte passum Padi ad vitam pro VI^{c} duc. salva remanente in reliquo promissione s^{tis}. v.

Vatic. Archiv. Armar. XL tom 52 f. 30, n. 14 jetzt; früher n. 409.

Minute. Papier 210 X 295 mm.

Daraus publiziert — aber ohne Fab. Vigil *und ohne Dorsalvermerk — von Cancellieri, Descrizione delle cappelle pontificie e cardinalizie, Roma 1790, p. 82—83 (mit der unrichtigen Angabe ex Arm. 42, tom. 52, p. 409).*

Jedenfalls aus derselben Quelle (nur ganz allgemein bezeichnet: Dai Registri dell' Archivio Vaticano) ohne Kenntnis der vorhergehenden Publikation, als bisher unediert — ebenfalls ohne Fab. Vigil. *und ohne Dorsalvermerk — publiziert von*

a) apostolici *ober der Zeile von anderer Hand eingeschaltet.* b) etiam *ober der Zeile von anderer Hand eingeschaltet.*
c) *folgt durchstrichen* per presentes. d) Die Datierung von anderer Hand, wohl von der des Korrektors.
e) Fab. Vigil *wieder von der ersten Hand; d. h. Fab. Vigil hat das ganze Konzept geschrieben.*

Moreni Domenico, in der Prefazione zur Übersetzung von Freart Rolando, idea della perfezione della pittura tradotta dal Francese da Anton Maria Salvini e pubblicata per la prima volta dal canonico D. Moreni .... Firenze 1809, p. XI—XII[1]*). Aus Moreni-Freart wiederholt bei Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti II² (1876), n. 27, p. 123—124 und Milanesi, Lettere (1875), Contratti p. 708, n. LVIII. Den kurzen Inhaltsvermerk auf der Rückseite brachte bereits 1746 — aber nicht aus dem vatik. Archiv — Anton Francesco Gori in seinen Notizie storiche ed annotazioni alla riferita vita [nämlich des Condivi] di Michelagnolo Buonarroti in seiner Ausgabe des Condivi: Ascanio Condivi, vita di Michelagnolo Buonarroti, 2. ediz. Firenze 1746, p. 115: „Oltre a quello che narra il Condivi della stima grande che ebbe Paolo III di si grand' uomo, e dell' affetto col quale presso di se volle tenerlo caro, ed impiegarlo onorevolmente in suo servigio, recherò qui un documento da me ritrovato tra gli scritti del senatore Filippo Buonarroti, che contiene un motu proprio del medesimo sommo pontefice, di questo tenore."*
„Pro Michaele Angelo Sculptore. S. V. deputat *etc. wie oben bis* promissione sanctitatis v. Prima septembris 1535." *Die kurze und etwas ungenaue Ausdrucksweise Goris erlaubt wohl nicht mit völliger Sicherheit zu entscheiden, ob das von Gori gesehene und benutzte Dokument das Original-Breve des Papstes war oder nur eine kurze Aufzeichnung über dieses Breve, die nichts weiter enthielt, als was Gori abdruckt, d. h. nur die Dorsalnotiz. Letzteres scheint viel wahrscheinlicher und so fasst auch Moreni a. a. O. p. XVIII die Sache auf. Dass sich das Original-Breve heute (noch) im Archivio Buonarroti befinde, scheint mir unwahrscheinlich, da es sonst wohl Milanesi seinem Abdruck zu Grunde gelegt haben würde.*
Regest bei Milanesi, prosp. cron. 382, Thode I, 431 f. Vgl. Cancellieri l. c. p. 42, Gotti I², 262 f. und oben im Text S. 484 und Anm. 2.
Darüber, ob dieses uns wohl nur mehr im Konzept überlieferte Breve wirklich ausgefertigt wurde, vgl. die Bemerkungen zum folgenden Breve.

3. *1535 September 1 — Breve Pauls III. an Michelangelo. — Verleihung des Passus Padi bei Piacenza.*

Dilecto filio Michaeli Angelo de Bonarotis patritio Florentino. Dilecte fili salutem. Cum felicis recordationis Clemens papa VII immediatus predecessor noster primo et deinde nos tibi pro depingendo a te pariete altaris cappellae nostrae pictura et historia ultimi iudicii ad laborem et virtutem tuam, qua nostrum seculum ampliter exornas, remuneran*[dos]* et satisfacien*[dos]* introitum et redditum mille et ducentorum scutorum auri annuatim ad vitam tuam promiserimus prout etiam promittimus per presentes; Nos ut dictum opus a te incohari ceptum prosequaris et perficias, passum Padi prope Placentiam, quem quondam Jo*[hannes]* Franciscus Burla dum viveret obtinebat, cum solitis emolumentis iurisdictionibus honoribus et oneribus suis pro parte dicti introitus tibi

[1]) *Dieses Breve, sowie die folgenden Nummern 3, 3a und 4 haben zuerst Cancellieri (1790) und, ohne Kenntnis dieser Publikation („alcuni interessanti documenti, finora, per quanto io credo, inediti ed a' nostri biografi affatto ignoti"), Moreni (1809) publiziert. Cancellieri, der wohl selbst im vatikanischen Archiv forschte, sagt, dass er 3a der gentilezza und erudizione des Archivpräfekten Gaetano Marini verdanke; Moreni sagt über seine Quelle nur: „tratti dai registri dell' Archivio Vaticano, offertimi in dono." Da der Text bei Cancellieri und Moreni völlig übereinstimmt, genau dieselben Fehler in der Transkription, genau dieselben Abweichungen von der Vorlage aufweist (namentlich auffallend bei n. 4), ist die Annahme ganz unabweislich, dass, wenn nicht Moreni einfach aus Cancellieri abgeschrieben hat — und dieser Annahme stehen doch die Worte Morenis entgegen — beiden Publikationen dieselbe Abschrift zu Grunde liegt; wahrscheinlich hat Gaetano Marini dieselbe Abschrift beiden, einem nach dem andern, zur Verfügung gestellt.*

promissi videlicet pro sexcentis scutis auri, quot ipsum passum annuatim reddere accepimus, nostra promissione, quo ad reliquos sexcentos scutos firma remanente ad vitam tuam auctoritate apostolica tenore presentium tibi concedimus, mandantes vicelegato nostro Galliae Cispadanae nunc et pro tempore existenti ac dilectis filiis antianis et communitati dictae civitatis Placentiae et aliis ad quos spectat, ut te vel procuratorem tuum pro te in possessionem dicti passus eiusque exercitii admittant et admissum tueantur faciantque huiusmodi nostra concessione vita tua durante pacifice frui et gaudere, contrariis non obstantibus quibuscunque.
Dat*[um]* Romae apud sanctum Marcum[a]) prima Septembris 1535. anno primo[b]).
Blos*[ius.]*

[Auf der Rückseite von derselben Hand:] Augusti seu
p*[rim]*a[c]) septembris 1535 anno primo
Pro Michaele Angelo sculptore.
Passus Padi ad vitam pro parte MCC duc. ei promissorum pro pictura capellae S[tis] V. videlicet. pro VI[C] duc.
[Darunter von anderer Hand:] mem. *[wohl der Auftrag zum Schreiben des Breves auf Pergament].*

Vatic. Archiv. Arm. XL tom 52, n. 15 (früher n. oder p. 410),
Minute. Papier c. 215×260—265 mm.

Zuerst ohne Quellenangabe in italienischer Übersetzung — ohne die Dorsalnotiz — publiziert von (Bottari) Raccolta di lettere tomo VI (Roma 1768) n. VII p. 22—23.
Im lateinischen Originaltext aus obiger Quelle (unrichtig citiert ex Arm. 42 tom. 52 p. 410) zuerst publiziert — ohne Blos. *und ohne Dorsalnotiz — von Cancellieri Fr., Descrizione delle cappelle pontificie e cardinalizie, Roma 1790, p. 84—85.*
Jedenfalls aus derselben Quelle (nur ganz allgemein bezeichnet: dai Registri dell' Archivio Vaticano) ohne Kenntnis der vorhergehenden Publikation als bisher unediert — ebenfalls ohne Blos. und ohne Dorsalvermerk — lateinisch publiziert von Moreni Domenico in der Prefazione zur Übersetzung von Freart Rolando idea della perfezione della pittura, tradotta dal Francese da Anton Maria Salvini, pubblicata per la prima volta del canonico D. Moreni, Firenze 1809, p. XII—XIII.
Die italienische Übersetzung wiederholt — aber mit Hinweglassung des Blosio *— in Bottari—Ticozzi, Raccolta di lettere vol. 6 (1822) n. VII p. 34—36 und — mit* Blosio *— von Bartolomeo Podestà, Notizie artistiche tratte dagli Archivi Romani in Il Buonarroti Ser. II vol. 9, 1874, p. 271, n. 3.*
Der lateinische Text aus Moreni wiederholt bei Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti II² (1876) n. 27 p. 124.
Regest bei Milanesi, Prosp. cron. 382 f. Vgl. Cancellieri l. c. p. 42.
Dass dieses Breve wirklich ausgestellt wurde, erhellt daraus, dass Michelangelo — geraume Zeit darnach — das Original-Breve in der Camera apostolica vorwies, in den Büchern der Camera Apostolica registrieren, eintragen und sich darüber das folgende Schreiben (litterae patentes) *des Camerarius ausstellen liess.*

3a. 1538 Mai 9 — Litterae patentes des Camerarius für Michelangelo.
[Links am Rande:] Michaeliangelo Bonarotto.
[Darunter:] Admissio donationis apostolice.

a) apud S. Marcum *ober der Zeile von derselben Hand eingeschaltet.*
b) *Die Datierung hier von derselben Hand, also alles von der Hand des Blosius; immerhin kann sie aber, namentlich von* prima *ab etwas später von Blosius hinzugefügt sein.*
c) prima *am Rande später hinzugefügt, nachgetragen, wohl von derselben, vielleicht aber doch von anderer Hand.*

Guido Ascanius Sfortia etc.[1]) S. R. E. camerarius. Dilecto nobis in Christo Michaeli Angelo de Bonarotis patritio Florentino salutem. Exhibuisti nuper in camera apostolica quasdam S. D. N. d. Pauli divina providentia pape tertii in forma brevis anulo piscatoris signatas super concessione passus Padi prope Placentiam per eundem S. D. N. tibi facta, quarum tenor sequitur et est talis. Videlicet a tergo: Dilecto filio Michelangelo de Bonarotis patricio Florentino. Intus vero:

Paulus papa tertius. Dilecte fili[a]) salutem et apostolicam benedictionem. Cum fe. re. Clemens papa VII. immediatus predecessor noster primo et deinde nos tibi pro depignendo a te pariete altaris cappelle nostre pictura et historia[b]) ultimi iudicii ad laborem et virtutem tuam, qua[c]) nostrum seculum ampliter exornas, remuneran*[dos]* et satisfacien*[dos]* introitum et redditum mille et ducentorum scutorum auri annuatim ad vitam tuam / promiserimus prout etiam promittimus per presentes, nos ut dictum opus a te incohari ceptum prosequaris et perficias, passum Padi prope Placentiam, quem condam Jo*[hannes]* Franciscus Burla dum viveret obtinebat, cum solitis emolumentis iurisdictionibus honoribus et oneribus suis pro parte dicti introytus tibi promissi, videlicet pro sexcentis scutis auri, quot ipsum passum annuatim redere accepimus, nostra promissione quo ad reliquos sexcentum scutos firma remanente ad vitam tuam auctoritate apostolica tenore presentium tibi concedimus, mandantes vicelegato nostro Galie cispadane nunc et pro tempore existenti ac dilectis filiis antianis et comunitati dicte civitatis Placentie ac alijs ad quos spectat, ut te vel procuratorem tuum pro te in possessionem dicti passus eiusque exercitii admittant et admissum tueantur faciantque huiusmodi nostra concessione vita tua durante pacificie frui et gaudere, contrarijs non obstantibus quibuscumque. Dat*[um]* Rome apud S. Marchum sub annulo Piscatoris die prima Septembris 1535 pontificatus nostri anno primo. Blosius. —

F. 49

indeque nobis humiliter supplicasti, ut illas admittere ac in libris camere apostolice registrari facere ac litteras patentes desuper tibi concedere ac alias tibi desuper opportune providere dignaremur. Nos ad personam tuam miris virtutibus insignitam debitum respectum habentes tuis in hac parte supplicationibus inclinati de mandato S^mi D. N. pape vive vocis oraculo super hoc nobis facto et auctoritate nostri camerariatus officii ac ex decreto desuper in camera apostolica facto predictas litteras omni qua decuit reverentia admittentes et illas in libris camere apostolice registrari mandantes pro illarum debita executione r^do domino vicelegato Gallie Cispadane ac antianis et comunitati civitatis Placentie ceterisque, ad quos spectat et spectare poterit infuturum et cui seu quibus preinserte littere ac patentes nostre exhibite et presentate fuerint, harum serie mandamus, / quatenus te vel procuratorem tuum in possessione dicti passus cum illius exercitio iuxta formam dictarum preinsertarum litterarum inducant et admictant inductumque et admissum manuteneant et defendant ipsoque passu et illius fructibus pacifice frui et gaudere permittant et quovis modo te vel pro te agentes non impediant nec molestent sub excomunicationis et aliis nostri arbitrii penis. Et nihilominus irritum decernentes et inane, quicquid in contrarium contigerit attemptari. In contrarium facientibus non obstantibus

F. 49'

a) filii *Ms.* b) e instoria *Ms.* c) quam *Ms.*

[1]) *i. e.* miseratione divina sanctorum Viti et Modesti diaconus cardinalis de sancta Flora nuncupatus *(so f. 6)*.

quibuscumque. Dat*[um]* Rome in camera apostolica die nona mensis maii 1538 Pontificatus etc. anno quarto.

B. Vicecamerarius — Gratis ubique B. Vicecamerarius.

A. thesaurarius.

Visa Jo. Gaddus camere apostolice decanus.
Ces. pa.[1]) Camere apostolice clericus.
Fede. Tudertinus clericus.
Balthasar de piscia etc. clericus.
Jo. della Casa etc. clericus
Cappellus[2]).

Vat. Arch. Divers. camer. 110 f. 48'—49'.

Daraus — mit Hinweglassung der Unterschriften — publiziert von Cancellieri Fr., Descrizione delle cappelle pontificie e cardinalizie Roma 1790, p. 92—94 (ihm mitgeteilt von Gaetano Marini); ferner, jedenfalls aus derselben Quelle (nur ganz allgemein bezeichnet als: dai registri dell' Archivio Vaticano), ohne Kenntnis der vorhergehenden Publikation als bisher unediert — ebenfalls ohne die Unterschriften — publiziert von Moreni Domenico a. a. O. p. XVII—XVIII und, ohne Kenntnis dieser Publikationen, vollständig, aber schlecht publiziert von Cerasoli Fr. in Archivio storico dell' arte 7, 1894, p. 492—493 (doc. III).

Regest bei Milanesi, Prospetto cron. 386 und Thode I, 433. Vgl. Cancellieri l. c. p. 44.

Zu 2 und 3.

Es könnte auffallen, dass Paul III. an demselben Tage zwei Breven für Michelangelo ausstellte, das eine (2) von grösserer, das andere (3) von geringerer Tragweite, so zwar, dass die Bestimmungen des letzteren auch im ersteren, vollkommen gleichlautend, wiederkehren, dazu aber im ersteren noch weitergehende Privilegien verliehen werden. Da uns beide Breven nur im Konzept erhalten sind, eine Original-Ausfertigung, bisher wenigstens, von keinem der beiden bekannt wurde, wäre es an sich möglich, dass nur das eine Breve wirklich ausgestellt wurde. Dass das zweite Breve (n. 3) wirklich ausgefertigt wurde, beweist, wie schon erwähnt, die Vorzeigung des Originales und Registrierung desselben in den Büchern der Camera apostolica (n. 3a).

Dass aber auch das erste Breve (n. 2) wirklich ausgestellt wurde, dafür spricht 1. das von Gori im Archivio Buonarroti gefundene Dokument, auch wenn es, wie es scheint, eben nur eine formlose Aufzeichnung über den Inhalt des Breves gewesen ist und 2. der Umstand, dass Paul III. in seinem Breve vom 11. Oktober 1549 (nicht 1. Januar 1547), in dem er Michelangelo zum Architekten von St. Peter ernennt, ihn als familiaris et continuus comensalis noster *bezeichnet, also jedenfalls eine förmliche Aufnahme Michelangelos zum päpstlichen Familiaren vorausgegangen sein muss, wie eine solche eben unser erstes Breve (n. 2) enthält. Leider sind uns Ruoli di famiglia aus der Zeit Pauls III. nicht erhalten: aus solchen könnten wir sonst den Zeitpunkt dieser Aufnahme bestimmen und so ein entscheidendes Argument für oder gegen die wirkliche Ausfertigung dieses weitergehenden Breves gewinnen.*

Dass nun neben dem weitertragenden Breve auch noch für eine der Bestimmungen desselben ein eigenes Breve erlassen wurde, erklärt sich wohl einfach so: das letztere Breve enthält nur die Verleihung des Passus Padi, *es wurde also aus-*

[1]) *i. e.* Cesar patriarcha Alexandrinus.
[2]) *Kammernotar.*

gestellt, damit es Michelangelo der Camera apostolica, dem Vizelegaten von Gallia Cispadana und der Stadt Piacenza gegenüber vorweise und zur Geltung bringe, für welche die weiteren Bestimmungen des anderen Breves keine Bedeutung hatten.

4. *1536 November 17 — Motuproprio Pauls III. für Michelangelo. — Rechtfertigt Michelangelo betreffs des Julius-Denkmals und spricht ihn diesbezüglich den Rovere-Erben gegenüber von jeglicher Verschuldung, Versäumnis oder Strafe frei. Befiehlt ihm ausschliesslich am Jüngsten Gericht bis zu dessen Vollendung zu arbeiten.*

Paulus PP. III.
Florentin[a]).

Cum, sicut nobis constat, postquam dilectus filius magister Michaeangelus[b]) de bonarotis civis florentin*[us]* unicus et singularis pictor et statuarius alias felicis recordationis Julio pape II predecessori nostro sub certis conditionibus industriam et operas suas locaverat ad fabricationem[c]) et constructuram[d]) sepulchri marmorei, quod sibi vivens disponebat et preparabat[e]), pro ducatis decem millibus[f]) auri de camera[1]), dictoque Julio defuncto testamenti ipsius Julii executores[g]) sumam[h]) decem millium[i]) ducatorum huiusmodi ad decem et sex mille ducatos similes et forsan aliam maiorem sumam[k]) certo modo auxissent[2]), ex[l]) dictisque sexdecim millibus ducatis summa[m]) octo milium ducatorum similium ipsi Michaeliangelo[n]) a nobili viro Francisco Urbini duce, ad quem et executores[o]) predictos coniunctim vel divisim cura[p]) et perfectio sepulchri huiusmodi spectat, soluta fuisset, et manu operi forsan apposita, Franciscus Urbini dux vel executores[q]) predicti cum eodem Michaele Angelo concordes, / volente et // consentiente ac pariter auctorizante[r]) pie memorie Clemente septimo etiam predecessore nostro, ad finem et effectum infra dicendum ab omnibus et singulis conventionibus tam inter Julium predecessorem primo quam successive per ipsos cum dicto Michaeleangelo[s]) factis et initis ad conventiones et pactiones infrascriptas[3]) devenissent inter alia, videlicet ipsum Michaelem Angelum ab omnibus et singulis primo et secundo dictis conventionibus et pactis ac pecuniarum summis supradictis per ipsum habitis quietassent absoluissent et liberassent propterea, quod[t]) idem Michael Angelus facere et dare novum modellum seu designum dicti sepulchri ad sui libitum ac etiam sex statuas mar-

F. 238 DC.
F. 174 S.

a) Paulus pp. III. Florentin. *fehlt in S. Dagegen steht in S. am Beginne des Stückes links am Rande als kürzeste Inhaltsangabe:* F *(d. h. Florentin.) und darunter:* Absolutio a censuris. *In beiden Codices besagt natürlich das* Florentin., *dass das Breve sich auf die Diöcese Florenz (auf einen* civis Florentinus) *bezieht.*
b) Michael Angelus *S.* c) *korrigiert aus:* fabricationes *DC.* d) fabricationem et constructuras *S.*
e) et preparabat *am Rande sofort von derselben Hand nachgetragen DC.; in S. im Text schon ursprünglich.* f) milibus *S.*
g) exequutores *S.* h) summam *S.* i) milium *S.* k) summam *S.* l) ex *korrigiert aus* et *DC.*
m) summa *S* summam *DC.* n) Michaeli Angelo *S.* o) exequutores *S.* p) cura *S.* cure *DC.*
q) exequutores *S.* r) *über durchstrichenem* auctoris añ *DC.* auctorisante *S.* s) Michaele Angelo S.
t) propterea que *DC. S.*

1) *Nicht erhaltener Vertrag vom Frühjahr 1505, vgl. Frey, Jahrb. 16, 1895, Reg. n. 2, Thode I, 347 und oben im Text S. 319 f.*
2) *Zweiter Vertrag über das Julius-Grabmal von 1513 Mai 6, Milanesi, Contratti 635 ff., 638 f. Vgl. Frey (Jahrb. 17, 1896) Reg. n. 2, Justi, Michelangelo 248, Thode I, 357 f.*
3) *Vierter Vertrag über das Julius-Grabmal von 1532 April 29, Milanesi, Contratti 702 ff., 705 f. Vgl. Justi 316 ff., Thode I, 420 f.*

moreas inceptas et nondum perfectas sed sua manu perficiendas ac alia quecumque ad sepulturam predictam parata, et etiam infra certum tunc expressum nunc iam diu effluxum terminum summam duorum millium[a]) ducatorum similium, computata certa sua domo tunc expressa inextimata,[b]) et quod ulterius exponi necesse esset, ut sepulchrum huiusmodi in[c]) loco infra quattuor[d]) menses sibi ex die celebrati contractus hic in urbe assignando ad debitum finem perduci possit, pecuniasque[e]) ipsas sic exbursandas de tempore in tempus de consensu et voluntate procuratoris dicti ducis exbursare promiserit et se obligaverit; prelibatusque Clemens predecessor dicto Michaeliangelo,[f]) qui forsan ab urbe Florentina sine ipsius Clementis licentia abesse non poterat, ad urbem veniendi et in ea standi per duos menses et plus vel minus, prout ipsi predecessori placeret, quodque preter dictas sex statuas *[possit]* opus sepulchri iuxta novum designum huiusmodi finiendum[g]) in totum vel in parte alij seu alijs *[locare]*, licentiam et facultatem concesserat; pacto inter ipsos etiam adiecto, quod in eventum in quem ipse Michaelangelus[h]) premissa non observaret, quietatio predicta nulla et nullius roboris et momenti esset et ipse Michaelangelus teneretur ad observationem aliarum supradictarum conventionum, ac si premissa facta non fuissent, illa etiam obligatione, que in ampliori forma camere apellatur[i]), iuramento et cum aliis clausulis et cautelis[k]) solitis et consuetis adiecta;
cumque successive Clemens prefatus, decori et ornamento maioris capelle nostri palatii apostolici Sixtine nuncupate intendens, ad caput et altare maius dicte capelle[l]) seu supra illud certas picturas fieri proponens ipsum Michaelem Angelum ad picturam huiusmodi iuxta designum cartonum per ipsum factorum evocasset eidemque, ut illi intenderet, sepulchri[m]) predicti et quocunque alio opere postposito, mandaverit, prout exinde citra idem Michael Angelus eidem operi intendit;
et nos, dicto Clemente sicuti domino placuit de medio sublato, ad apostolatus apicem / assumpti indignum reputantes, quod tam laudabile et singulare opus picture huiusmodi in venustatem et maiestatem eiusdem capelle et totius dicti palatii[n]) cedens imperfectum relinqueretur et remaneret, eidem Michaeli Angelo quamvis invito et recusanti, ut ad perfectionem picture capelle predicte ulterius et usque ad illius totalem perfectionem incessanter continuaret, vive vocis oraculo mandavimus[o]), pro ut etiam de novo etiam presentium tenore[p]) mandamus.

F. 233' DC.

Ne autem idem Michaelangelus,[q]) qui non culpa nec facto suo, sed parendo iussionibus et mandatis nostris et ipsius Clementis minime sepulchrum predictum infra tempus conventum perfecit et forsan alia conventa non observavit nec adimplevit, aut heredes vel successores sui quicumque, super inobservatione et contraventione seu super incursu aliquarum censurarum vel predictarum aut aliarum etiam forsan penarum tempore procedente vexari seu molestari possit seu possint; indemnitatique sue providere volentes ac omnes et singulos tam primo cum ipso Julio, quam postea cum

a) milium *S* b) inextimata *S.* in extimata *DC.* c) *folgt durchstrichen* fra certum tunc expressum *DC.*
d) quatuor *S.* e) peccuniasque *S.* f) Michaele *S.*
g) finiendum *über durchstrichenem* faciend. *DC.* h) Michael Angelus *S.* i) appellatur *S.* k) cautellis *S.*
l) dicte capelle *S; fehlt in DC.* m) sepulcri *S.* n) pallatii *S.* o) *sofort korrigiert aus* mandamus *DC.*
p) tenore *sofort ober der Zeile nachgetragen DC.* q) Michael Angelus *S.*

executoribus[a]) et ultimo cum procuratoribus predictis ac alias quascunque forsan et quolibet alio modo initas et inita conventiones et pacta ac quecumque instrumenta desuper celebrata et stipulata[b]) nec non quascunque alias tam publicas quam privatas scripturas pariterque omnes et singulas contraventiones et inobservantias ac etiam pecuniarias penas forsan incursas pro expressis et insertis habentes latiusque exprimi et etiam de verbo ad verbum si videbitur inseri posse volentes.

Motu proprio etc. dicimus et verbo romani pontificis attestamur, dictum Michaelemangelum[c]) invitum et recusantem ac contradicentem tam per ipsum Clementem dum vixit quam per nos etiam post assumptionem nostram huiusmodi impeditum retentum et detentum fuisse et fore et esse in presentiarumque etiam retineri et impediri, ne fabricature et expeditioni et constructioni sepulchri predicti, adimplemento et observationi / omnium et singulorum predictorum assistere vel facere aut adimplere seu per se vel alium perficere potuerit sive valuerit, possit vel valeat, vel possit aut valeat. Et insuper pro potiori cautela,[d]) quatenus forsan de iuris rigore vel alias possit dici convenisse et non observasse nec adimplevisse, ipsum[e]) heredesque et successores suosque et quoscumque etiam extraneos ab omni et quacumque contraventione et inobservantia incursuque predictarum in singulis instrumentis scripturis predictis contentarum et quarumcumque aliarum, etiam cuiuscumque notabilis summe pecuniarum[f]) penarum etiam forsan fisco nostro applicatarum penitus et omnino ac generaliter et generalissime specialiterque et specialissime, tam quo ad nos, quam quoscumque alios quomodolibet / et qualitercumque interesse habentes, etiam si sancte Romane ecclesie cardinales essent vel quavis alia ducali vel maiori dignitate sive titulo prefulgeant, remittimus absolvimus et liberamus, ita quod a quocumque premissorum omnium vel singulorum occasione in iudicio vel extra molestari non possint, etiam quamcumque[g]) et quomodolibetcumque cuicumque forsan competentem actionem[h]) contra ipsum vel suos predictos auferentes[i]) et sibi perpetuum silentium imponentes.

F. 174' S.

F. 234 DC.

Et nihilominus, ne de cetero de mandato et impedimento ipsius Clementis et nostro huiusmodi habeat dubitari vel in dubium[k]) revocari, eidem Michaeli Angelo sub maioris excomunicationis et indignationis nostre penis ipso facto si non paruerit[l]) incurrendis, ut *[intendat]* premisso et cuicumque alteri operi impeditivo, quominus intendat comode picture capelle nostre huiusmodi, inhibemus, quodque illis obmissis continuative et incessanter usque ad totalem perfectionem ibidem laboret, precipimus ac committimus et mandamus; quodque ad proband*[a]* omnia et singula supradicta presentes et littere desuper in forma brevis expediende in iudicio et extra[m]) sufficiant nec ad id alterius probationis adminiculum requiratur vel in contrarium admittatur, nec de subreptione obreptione sive intentionis nostre vel quocumque alio defectu exceptione oppositione vel allegatione impugnari possint, sicque et non aliter nec in contrarium per quoscumque etiam S. R. E. Cardinales, palatii apostolici causarum auditores, presidentes et clericos camere et quoscumque alios

a) exequutoribus *S.* b) stippulata *S.* c) Michaelem Angelum *S.* d) cautella *S.*
e) *folgt durchstrichen bezw. absichtlich verwischt* que *DC. S.* f) peccuniarum *S.* g) quascumque *S.*
h) competen. action. *DC.* competentem actionem *S.* i) aufferentes *S.* k) in dubium *S.* indubium *DC.*
l) paruerint *DC. S.* m) *korrigiert aus* etiam *DC.*

judices judicari, sententiari et diffiniri debere sublata eis et eorum etc. irritum[a]) et inane etc. decernimus; non obstantibus premissis constitutionibusque et ordinationibus apostolicis statutisque etiam et consuetudinibus etiam Urbis sive quarumcumque aliarum, etiam Florentine civitatis monasteriorumque[b]), in quibus forsan sepulchrum huiusmodi fit et fieri debet, etiam si sint sancti Benedicti vel[c]) alterius ordinis, etiam iuramento etc. roboratis regulaque de non tollendo iure quesito etc. privilegiisque et indultis etc. latissime extenden*[dis]* ceterisque in contrarium facien*[tibus]* non obstantibus quibuscumque, cum clausulis oportunis et consuetis seu necessariis. Fiat ut petitur. A[1]).
Et cum absolutione a censuris ad effectum, etiam si in illis per annum et ultra insorduisset, regula contraria non obstan*[te]* latissime extend*[endi]* ac de remissione absolutione et liberatione ac inhibitione commissione et mandato predictis in forma gratiosa etc. ac decreto etc. ut supra et derogation*[e]* predict*[a]*; ac quod premissorum omnium et singulorum et quarumcumque scripturarum tam publicarum quam privatarum super premissis confectarum ac[d]) obligationum et instrumentorum predictorum tenor*[es]* etiam cum illorum totali insertione, si videbitur aliorumque hic[e]) generaliter vel specialiter narran*[dorum]* maior et verior sp*[ecificati]*o fieri possit, in litteris seu pro expressis habeantur; et quod presentis supplicationis sola signatura sufficiat et fidem faciat in iudicio et extra sive alias, si placuerit per breve expediri; et cum oportuno[f]) decreto et ordinatione, quod, quatenus per supradictos ducem vel executores[g]) aut alios / quoscumque, etiam aliunde forsan causam vel interesse habentes vel pretendentes, ullo unquam in perpetuum contra ipsum Michaelemangelum vel suos predictos quomodolibet quovis modo ratione causa vel occasione super premissis vel aliquo premissorum principaliter vel incidenter lis aut molestia inferretur[h]), quod camera apostolica incontinenti ipsum Michaelem Angelum et suos predictos indemnes et penitus sine damno conservare teneatur et obligetur[i]) etiam quocumque instan*[te]*[k]) sumptibus et expensis propriis, quia sic per nos ipsi Michaeli Angelo promisimus et ad hoc nos et sedem apostolicam obligavimus et etiam nunc obligamus et promittimus; et cum latissimo mandato camerario, presidentibus et clericis camere apostolice, quod presentes vel litteras desuper expediendas in camera apostolica registr*[ari]*[l]) *[faciant]*, et desuper omnino[m]) patentes litteras vel instrumentum etiam cum expressa yppotheca[n]) et obligatione omnium bonorum cameralium tam temporalium quam spiritualium prout moris est latissime extenden*[da]*[o]) *[concedant.]*. Fiat. A[1]).

F. 234' DC.

Datum Rome apud sanctum Petrum quintodecimo kl. decembris anno tertio registr*[at]*a[p]) libro 2° sup*[plicatio]*num fol. 173.

Vatic. Arch. Div. cam. t. 103 f. 232'—234' = Reg. Suppl. 2229
(Pauli III. an. III. t. II.) f. 173'—174'.

Mit einigen Ungenauigkeiten aus Div. cam. 103 f. 232 f. — unrichtig zitiert to. 103 p. 2321 — publiziert von Cancellieri Fr. Descrizione delle capelle pontificie e cardinalizie, Roma 1790, p. 85—92.

a) irritumque *S.* b) monasteriorumque *S.* mosteriorumque *DC.* c) vel *ober der Zeile eingeschaltet DC.*
d) ac *ober der Zeile sofort nachgetragen DC; in S. im Text schon ursprünglich.*
e) *folgt durchstrichen* forsan *DC.* f) opp*[ortu]*no *S.* g) exequutores *S.*
h) inferreretur *S* infericietur *oder* inferreretur *DC.* insericietur *Cancellieri und Moreni.*
i) et obligetur *fehlt S.* k) instan*[te]* et *S.*
l) registr. *die weiteren Abkürzungszeichen in DC. und S. unklar; doch wohl* registr*[ari]*.
m) *nach* desuper *in DC. und S. ein undeutlich abgekürztes Wort, doch wohl* omnino. n) ipotheca *S.*
o) *oder* extenden*[das]*? p) registrata — 173 *fehlt natürlich in S.*

1) A *der Anfangsbuchstabe des ursprünglichen Vornamens des Papstes (Alessandro Farnese).*

Jedenfalls aus derselben Quelle (nur ganz allgemein bezeichnet: Dai Registri dell' Archivio Vaticano) ohne Kenntnis der vorhergehenden Publikation als bisher unediert veröffentlicht von Moreni Domenico in der Prefazione zur Übersetzung von Freart Rolando, Idea della perfezione della pittura, tradotta dal Francese da Anton Maria Salvini e pubblicata per le prima volta dal canonico D. Moreni . . . Firenze 1809, p. XIII—XVII.
Aus derselben Quelle (Div. cam. 103), aber ohne Kenntnis der vorigen Publikationen und viel schlechter publiziert von Cerasoli in Archivio storico dell' arte 7. 1894 p. 489—491 (doc. I.).
Das Motuproprio erschien bisher in der Litteratur — wohl nur infolge unrichtiger Auflösung der bei Cancellieri, Freart und Cerasoli richtig wiedergegebenen, aber nicht aufgelösten Datierung, — unter verschiedenen unrichtigen Daten.
Reg. bei Milanesi, Prosp. cron. p. 386 (unrichtig 1537 Dezember 18) und Thode I, 433 (unrichtig 1537 Sept. 18 nach Gotti).
Vgl. Cancellieri l. c. p. 43 f. 44 f. 55 (letztere Stelle vielleicht, infolge Missverständnisses, Quelle der späteren unrichtigen Datierungen), Gaye carteggio II, 307 (unrichtig 1537) Gotti I, 263 (unrichtig 1537 September 18) und oben im Text S. 484 und Anm. 4.

4a. *1536 Dezember 11 — Litterae patentes des Camerarius an Michelangelo auf Grund obigen Motuproprios.*

Augus*[tinus]* [1]) etc. Camerarius dilecto nobis in Christo magistro Michaeli Angelo de Bonarotis civi Florentino pictori sculptorique celeberrimo salutem in domino sempiternam. Romane ecclesie camerariatus officio apostolice sedis gratia in domino presidentes id potissimum inter cetera nostre cure spectare censemus, ut ea, que a Romano Pontifice, presertim in favorem personarum de eadem sede benemeritarum, processisse comperimus per nostre sollicitudinis operam suum debitum consequantur effectum. Sane pro parte tua nuper exhibita fuit coram nobis in Camera apostolica quedam papiri cedula in forma motus proprij s. d. n. d. Pauli pape III manu propria sue sanctitatis signata tenoris infrascripti videlicet: Paulus papa IIIs Cum sicut nobis constat etc. anno tertio. Qua quidem motus proprii cedula ut prefertur nobis presentata et per nos qua decuit reverentia recepta nobis etiam pro parte tua fuit humiliter supplicatum, ut illam in libris dicte Camere registrari facere ac pro illius executione et observatione nostras huiusmodi et eiusdem Camere litteras / iuxta et secundum formam ac continentiam et tenorem eiusdem cedule motus proprii concedere et alias tibi desuper oportune providere dignaremur. Nos igitur, ipsa motus proprii cedula ac contentis in ea per nos diligenter consideratis debitum reputantes, ut firmiter observari debeant ea, que Romanus Pontifex ad personarum dicte sedis obsequiis insistentium securitatem et quietem pro tempore concedenda ducit, volentesque te, cuius sublime ingenium singularisque peritia ac docte facilesque manus picturam et sculpturam duas aeque nobilissimas artes parimodo illustrarunt ac per te ad priscam extimationem restitute fuerunt, horum ac aliarum virtutum, quibus te illarum largitor altissimus illustravit, intuitu gratioso favore complecti ac tue tuorumque indemnitati in premissis oportune providere [a]), supplicationibus

F. 235

a) *folgt durchstrichen* dig*[nare]*mur Nos igitur ipsa motus propria cedula.

[1]) *i. e.* Augustinus Spinola tituli sancti Apollinaris presbyter cardinalis sancte Ro. ecclesie camerarius *(so f. 8).*

tuis huiusmodi ut pote iustis inclinati de mandato etc. auctoritate etc. ac ex decreto etc. preinsertam motus proprii cedulam acceptantes et admittentes in librisque pre*[dic]*te Camere registrari mandantes illam ac omnia et singula in ea contenta et inde secuta quecumque tenore presentium, quatenus opus sit, plene ac perpetue firmitatis robur obtinere ulterioresque effectus suos sortiri et ab omnibus inviolabiliter observari debere censemus et decernimus. Et nihilominus pro potiori cautela tua ac heredum et successorum tuorum pro tua eorumque indemnitate premissorum omnium et singulorum in preinserto motu proprio contentorum omnimodam observationem[1]) pro omnibus et singulis in motu proprio preinserto huiusmodi expressis ac contentis et narratis, quam quocumque alio dato et facto prefate camere, quam quorumcumque aliorum nunc et pro tempore interesse habentium vel pretendentium promittimus et pollicemur; tibique propterea ac heredibus et successoribus tuis predictis omnia et singula ac quecumque ipsius camere bona mobilia et immobilia presentia et futura ubi vis existentia presentium tenore etiam specialiter et expresse yppothecamus et obligamus, eandem cameram ad te tuosque predictos omnibus et singulis ac quibuscumque damnis, interesse et expensis, si que vel quas premissorum occasione quomodolibet pati *[contingat]*, indemne*[s]* et sine damno relevañ*[dos]* teneri volumus et obligatam esse. Quocirca omnibus et singulis officialibus et iustitie ministris sancte Romane ecclesie non subiectis sub excomunicationis, subiectis vero sub eiusdem excomunicationis et mille auri ducatorum ac aliis arbitrii nostri penis harumdem serie precipimus et mandamus, quatenus preinsertas nostras huiusmodi literas tibi tuisque predictis perpetuo et iuxta illarum formam observent et, quantum in eis fuerit, observari mandent et faciant cum effectu, non permittentes te nec tuos pre*[fa]*tos contra ipsarum vim seriem et tenorem ullo modo vel colore quesito realiter aut personaliter inquietari molestari vel perturbari, contradictores per censuras ecclesiasticas et pecuniarias penas eorum arbitrio infligendas et moderandas appellatione postposita compescendo, invocato etiam etc. Nos enim ex nunc irritum decernimus et inane, quicquid secus quavis auctoritate scienter vel ignoranter contingat attemptari, non obstantibus omnibus iis, que pre*[fa]*tus S. D. N. papa in preinserto motu proprio voluit non obstare. In quorum fidem. Dat*[um]* Rome etc. die XI. mensis decembris 1536. Pontificatus etc.[a]) domini Pauli III anno tertio.

Vatic. Arch. Divers. cam. tom 103 f. 234'—235.

Ungenügend, vielfach sinnlos publiziert von Fr. Cerasoli in Archivio storico dell' arte 7, 1894, p. 491—492 (Doc. II).

5. *Vor 1540 Januar 14 — Motu proprio Pauls III. — Erklärt die in Diensten der römischen Kurie stehenden Bildhauer (Statuarii), von denen er den Michelangelo und Pierantonio Cecchini namentlich anführt, für unabhängig, frei und exempt von der Genossenschaft (Innung), der scarpellini und marmorarii in Rom, und zieht alle Streitsachen zwischen den genannten Bildhauern und der erwähnten Genossenschaft an die römische Kurie. Ausgenommen sind von diesen Bestim-*

a) *i. e.* sanctissimi domini nostri.

[1]) *sc.* tam.

mungen natürlich diejenigen Bildhauer, die sich freiwillig der genannten Innung angeschlossen haben.

Paulus PP.[a] III

Motu proprio etc. Accepimus quod, licet statuarii, veluti viri studiosi et scientifici, rerum naturalium imitatores sacrorumque principum aliorumque magnorum virorum simulacrorum representatores, apud veteres magno in pretio haberentur, et propterea, ne ab eorum studiis scientificisque artificiis retraherentur, inter artifices mecanicos collegia inter se facientes per dictos veteres, quod iure cautum reperiatur, minime connumerarentur, neque a posteris, considerantibus, paucos admodum ea excelluisse virtute et scientia, et ex dictis paucis aliquos aput nostram ro*[manam]* cu*[riam]* et aliquos apud magnos principes, qui soli eorum artificio indiguent et delectant, sparsim vagantes, nullum inter se collegium facientes, neque aliarum artium mecanicarum collegiis saltem invitos suppositos reperiri, connumerati, sed in eorum libertate dimissi fuerint; nichilominus consules artis scalpellinorum seu marmorariorum nostre alme Urbis, sub pretextu, quod aliqui statuarii, — non quidem inviti, sed voluntarii, quod cum misterio fecerunt, ut, tanquam scalpellini et marmorarii, apotecam apertam ad omnia mecanica facienda retinere et undique lucrari valerent, — eorum consulatui et arti quandoque suppositi fuerint, ac etiam quod omnes in marmore cum scalpello operantes dictis eorum consulatui et arti subesse debeant; non considerantes quod statuarii non ex marmore[a]) et scalpello tantum scientifici efficiuntur, utpote cum eorum scientiam naturalem in metallo cuiuscunque generis, creta, cera, ligno et alia materia demonstrant, et quod eorum ars nullam cum dictis statuariis, qui studiis naturalibus huiusmodi dumtaxat ac vacant et vacare intendunt, communionem habet[b]); dilectos filios Michaelem Angelum, Petrum Antonium Cechinum[1]) et reliquos statuarios nostram ro*[manam]* cu*[riam]* sequentes, eorum arti subicere et subiectos facere velle sese iactarunt et iactant, prout prefatum Petrum Antonium coram dilectis filiis alme Urbis nostre conservatoribus quadam indirecta via, ut eorum arti subiciant, molestarunt.

Nos igitur, volentes huiusmodi ac omnes et singulas de super futuras controversias resecare, motu simili et ex certa nostra scientia ac de apostolice potestatis plenitudine omnes lites et controversias inter dictos consules scalpellariorum et quosvis statuarios premissorum occasione quovis modo forsan vertentes, a dilectis filiis alme Urbis conservatoribus et quibusvis aliis iudicibus ordinariis seu delegatis ad nos avocantes, illasque penitus extinguentes, omnes et singulos statuarios nostram ro*[manam]* cu*[riam]* nunc et pro tempore sequentes, illis qui dictorum scalpellinorum consulatui et arti pro aliquo eorum effectu forsan voluntarii subesse voluerint dumtaxat exceptis, a dicto consulatu et arte scalpellinorum seu marmorariorum, eorumque muneribus et oneribus, liberos immunes et exemptos fore harum serie decernimus.

Et nichilominus, dilectis filiis alme Urbis predicte gubernatori, senatori, conservatoribus nec non omnibus aliis dicte Urbis et S. R. E. officialibus, sub

a) marmorum *Ms.* b) habent *Ms.*

1) *Über Pierantonio Cecchini vgl. Guasti l. c. p. 155—156, und Frey, Briefe S. 327—330.*

suspension*[is]* a divinis et similis excommunicationis et mille ducatorum pro quolibet magistratu respective penis, ut, dictis statuariis et sculptoribus efficacis defensionis presidio assistentes, faciant dictos statuarios et sculptores huiusmodi exemptionis immunitatis et libertatis privilegio et indulto ac presentibus nostris litteris pacifice frui et gaudere, mandamus; non permittentes dictos statuarios a dictis consulibus scarpellinorum seu marmorariorum quomodolibet molestari vel perturbari: contradictores per censuras ecclesiasticas et alia oportuna iuris et facti remedia compescendo. Sic per quoscumque iudices et S. R. E. cardinales ac sacri palatii apostolici causarum auditores iudicari sententiari interpretari et diffiniri debere, sublata aliter iudicandi sententiandi et interpretandi et definiendi facultate, irritum et inane quicquid in contrarium a quoquam quavis auctoritate scienter vel ignoranter attentari contigerit, et ad premissa omnia et singula probanda presentis motus proprii solam signaturam sufficere[a]), in Urbe et ubique fidem facere in iudicio et extra nec ad id alterius probationis adminiculum requiri, decernentes. Premissis ac constitutionibus et ordinationibus apostolicis dicteque artis scalpellinorum statutis ceterisque contrariis non obstantibus quibuscumque. Placet. A.

Aus dem Staats-Archiv in Florenz publiziert von Cesare Guasti, Due motupropri di Paolo III papa per Michelangelo Buonarroti in Archivio storico Italiano, Serie IV, tom 18, 1886, p. 158—159.

Darüber Guasti l. c. p. 153—158 (insbes. p. 154—156) und oben im Text S. 486, Anm. 2. Fehlt in den Regesten Thodes.

Das Motuproprio ist in den bisher bekannten Überlieferungen nicht datiert; jedenfalls fällt es vor dem nächstfolgenden, mit dem es zusammen überliefert ist; über die Überlieferung dieser beiden Motuproprio vgl. daselbst.

6. *1540 Januar 14 — Motuproprio Paul III. — Bestätigt die, auf Grund des vorhergehenden, inserierten Motuproprios von den Konservatoren der Stadt Rom verfügte Befreiung der Bildhauer (statuarii) von der Jurisdiktion der scarpellini und marmorarii. Sein ebenerwähntes Motuproprio bestätigend, erklärt er jedoch, zu demselben nur aus Rücksicht auf Michelangelo bestimmt worden zu sein und kassiert daher in demselben die Erwähnung des Pierantonio Cecchini. Die Entscheidung darüber, ob jemand Bildhauer (statuarius) oder Steinmetz (scarpellinus), und welcher der beiden Genossenschaften daher unterworfen sei, und die damit zusammenhängenden Fragen und Streitsachen überträgt er den Konservatoren der Stadt Rom. Erklärt ausdrücklich Michelangelo frei, unabhängig und exempt von den beiden Genossenschaften der Bildhauer (Statuarii) und der Scarpellini — marmorarii.*

Motu proprio etc. Sicuti accepimus, virtute alterius nostri motus propii proxime preinserti dilecti filii conservatores alias pro tempore existentes nostre alme Urbis magistros statuarios immunes perpetuo et liberos esse a iurisdictione scarpelinorum seu artificum marmorariorum Urbis prefate, dummodo non se ingerent in his, que ad exercitium vel artem eorum spectare dignoscuntur, diffinitive pronunciaverunt[b]), quod, quatenus iuri rationi et equitati consonum esse videatur, etiam auctoritate apostolica nostra perpetuis valiturum temporibus confirmamus. Sed quia dictus motus proprius in aliquibus laborat defectu intentionis, nunc, propter verba superflua in illo apposita, duximus declarandum et voluntatem nostram taliter omnibus aperiendam, quod[c]) nullo pacto, nullave

a) *im Ms. folgt* attento quod. b) pronunciaverint *Ms.* c) que *Or.* quod *korrigiert in* que *Cop.*

ratione in futurum de illa propter verborum superfluam appositionem, dubitari et dictum motum proprium forsan titubare posse contingat. Unde, licet in eodem dicatur, nos moveri ad concedendum, pro ut in illo continetur, Petri Antonii Cechini specifica mentione facta et aliorum statuariorum Urbis[a]), nihilominus ad perpetuam rei memoriam motu proprio ex certa scientia ac nostre plenitudine potestatis, dictum preinsertum[b]) motum proprium expresse declarando et voluntatem nostram omnibus aperiendo, declaramus, nos motos fuisse ad illum concedendum, licet quicquid in eo continetur iustum et equum extiterit, solum ratione, natura et ob singulares animi dotes ingeniique virtutis preclarissimas dilecti filii Michaelis Angeli etate nostra inter statuarios totius terrarum orbis primarium locum obtinentis, quibus natura parens eundem insignivit et illustravit: ac de Petro Antonio per errorem mentionem habitam extitisse: et quo ad hoc seu dicti Petri Antonii mentionem habitam, dictum motum proprium dumtaxat defectu intentionis nostre laborasse hactenus et inpresentiarum laborare dicimus et declaramus; sublata aliter interpretandi et declarandi et intelligendi unicuique iudici ordinario vel extraordinario ro*[mane]* cu*[rie]* potestate. Dictaque verba eiusmodi laborantia de dicto motu proprio, tanquam erronea et voluntate nostra carentia, tollimus cassamus avellimus irritamus abrogamus et anullamus. Et si in futurum quandocunque perpetuis futuris temporibus dubitari contingeret inter scarpellinos et statuarios, quis sit statuarius artifex et quis scarpellinus, et per que et qualia accidentia unus dignoscatur et discernatur ab alio, et que conveniant privilegia uni et que alii, et que commoda et incommoda et onera et honores unusquisque ferre referre et sustinere debeat, et cui arti vel consulatui subiiciendus sit vel parere debeat, dilectos filios alme Urbis nostre prefate conservatores nunc et pro tempore existentes iudices perpetuos ac perpetuo duraturos deputamus inamovibiles, ita quod ab eius et simplici declaratoria nullo modo liceat appellare reclamare recurrere aut alio quovis remedio in corpore iuris clauso vel non clauso resilire, inevitabiliter; ipsumque eundem Michaelem Angelum, ob singularem et precipuam artium scientiarumque noticiam predictam quam habet, liberum et exemptum perpetuo ab omnibus angariis et oneribus et impositionibus realibus et patrimonialibus seu personalibus, occasione dictarum artium statuariorum et marmorariorum de cetero forsan imponendis, ac ab eorum consulibus et iurisdictionibus penitus liberum francum immunem et exemptum esse volumus et declaramus. Pro quorum executione et faciliori complemento[c]) *[nunc et]* pro tempore *[existentes]* alme Urbis nostre *[conservatores]* executores, qui efficacis defensionis presidio assistant et defendant, cum facultate citandi inhibendi excomunicandi declarandi aggravandi reaggravandi interdicendi auxiliumque brachii secularis invocandi contra inobedientes eligimus et deputamus; statutis dictarum artium usu vel iuramento roboratis, constitutionibus et ordinationibus apostolicis ceterisque contrariis non obstantibus, quorum tenores et compendia, etiam si haberent clausulas derogatoriarum derogatorias, expresse pro hac vice derogando pro sufficienter expressa habemus. Fiat ut petitur. A.

Et quod presentium sola signatura sufficiat cum opportuna quorumcunque in contrarium facientium derogatione, attentis premissis. Et quod in Urbe[d]) in

a) *folgt durchstrichen:* et de hoc forsan ipse glorietur *Ms.* b) dictam preinsertam *Ms.*
c) *in Or. und in der Cop. folgt* sub. d) *folgt* que *Ms.*

iudicio et extra ubique et perpetuo fidem faciant plenam et indubitatam; possint tamen per breve expediri, si dicto Michaeli Angelo videbitur et placebit. Fiat. A.

Dat. Civitatisvetule Viterbiensis diocesis, decimonono kl. februarii, anno sexto.

Aus dem Staats-Archiv in Florenz publiziert von Cesare Guasti l. c. p. 160—161. Darüber Guasti l. c. p. 153—158 (insbes. p. 156—157) und oben im Text S. 486, Anm. 2. Fehlt in den Regesten Thodes.

Nach Guasti (p. 157) befinden sich von diesem Motuproprio zwei Ausfertigungen im Florentiner Staatsarchiv: das Original und eine Kopie (oder Konzept?) In beiden geht diesem Motuproprio voraus das Motuproprio desselben Papstes Accepimus quod licet statuarii *(oben n. 5), das in dem zweiten Motuproprio als* proxime preinsertus, preinsertus *bezeichnet wird.*

Während das frühere Motuproprio sich nur auf die in Diensten der römischen Kurie stehenden Bildhauer (statuarii romanam curiam sequentes) *bezieht, scheinen die Bestimmungen des zweiten von den Bildhauern ganz allgemein zu gelten. Während ferner in dem ersten Motuproprio der Papst Michelangelo — zugleich mit den übrigen in Diensten der römischen Kurie stehenden Bildhauern — für frei, unabhängig und exempt von der Jurisdiktion der Genossenschaft der scarpellini-marmorarii erklärt, spricht er in dem späteren ausdrücklich Michelangelo allein frei und unabhängig gegenüber den beiden Genossenschaften der Bildhauer (statuarii) und der scarpellini-marmorarii.*

7. *1543 Oktober 26 — Motu proprio und Breve Paul III. — Errichtung des Amtes eines Mundator picturarum capellarum palatii apostolici. Verleihung dieses Amtes an Francesco Amatori (Urbino).*

Paulus papa III[s.]

Motu proprio etc. Ad[a]) pulcherrimas picturas[b]) in testitudine[c]) et pariete cui altare coheret novissime in cappella[d]) Sixti nuncupata in palatio nostro[e]) apostolico, ubi nos cum venerabilibus fratribus nostris S. R. E. cardinalibus divina officia celebrare solemus, maximis sedis apostolice impensis confectas et alias, que in presentiarum per[f]) dilectum filium Michelangelum[g]) Bonarroti[h]) in capella per nos in eodem palatio constituta[i]) et sub invocatione sancti Pauli erecta, ac tam alias picturas, quam ornamenta, que in aula magna, in qua ambe capelle existunt, quam semiliter nos construximus, facien*[da]*[k]) omni cum diligentia curamus, a pulveribus et aliis immunditiis[l]) preservandum[m]), unum officium mundatoris picturarum capellarum palatii apostolici nuncupatum per personam idoneam[n]) per Romanum pontificem pro tempore existentem, dum pro tempore vacare contingeret, cum salario sex ducatorum auri in auro de camera singulis mensibus, dum et quando dilectis filiis sacriste et cantoribus ac capellanis capelle nostre et successorum nostrorum de eorum provisionibus satisfiet, per cameram apostolicam solven*[do]*[o]) eligendam exercendum, que [*sc.* persona][p]) tam picturas testitudinis[q]) et parietis predictarum[r]) in dicta capella Sixti iam confectas[s]) et alias in alia capella et aula prefata

a) Paulus papa III[s] Ad futuram rei memoriam. Ad *Br. links am Rande* Urbis *Br.*
b) *korrigiert aus:* scripturas *DC.* c) testudine *Br.* d) capella *Br.* e) nostro *fehlt Br.*
f) per *korrigiert aus* pertinet *(d. h. das* tinet *durchstrichen) DC.* g) Michael Angelum *Br.*
h Bonarottum *Br.* i) constructa *Br.* k) construi fecimus existunt facienda (existunt *durchstrichen*) *Br.*
l) inmunditijs *Br.* m) preservandam *Br.* n) *folgt:* per pontificem idoneam *Br.*
o) persoluendo *Br.* p) exercendamque *DC. Br.* q) testudinis *Br.*
r) predictorum *DC. Br.* s) confectarum *DC. Br.*

faciendas, postquam perfecte fuerint, a pulveribus et aliis immunditiis[a]) prefatis mundare et mundatas[b]) tenere omni cum diligentia teneatur, motu proprio et ex certa scientia ac de apostolice | *(F. 69' Br.)* potestatis plenitudine tenore presentium erigimus. Et[c]) ut de persona idonea pro preservatione picturarum et ornamentorum predictorum et ad officium huiusmodi exercendum | *(F. 168 DC.)* provideamus, motu scientia et potestate similibus[c]) officium mundatoris sic ut prefertur per nos erectum dilecto filio Francisco Amatori Urbinati[d]) familiari prefati Michelangeli[e]) cum omnibus et singulis privilegiis facultatibus indultis prerogativis antelationibus gratiis ac honoribus et oneribus predictis nec non[f]) salario sex ducatorum auri in auro de camera, eidem Francisco[g]) singulis mensibus et presertim[h]) inchoan*[dis]*[i]) kal. mensis[k]) novembris proxime futuri per cameram apostolicam[l]) solven*[do]*[m]), ita uf exnunc picturas[n]) testitudinis et parietis in dicta capella Sixti iam perfectas et alias picturas et ornamenta capelle et aule per nos erectarum et constructarum, postquam perfecte fuerint, ut prefertur, bene mundare et mundatas tenere ac a pulveribus[o]) et aliis immunditiis[p]), etiam ex fumo luminarium, que in celebratione divinorum officiorum in utraque capella fient[q]), provenientibus[r]), sumptibus tamen camere apostolice[r]) preservare obligatus sit[s]) et teneatur, ad eius vitam[t]), ita quod eiusdem Francisci[u]) vita durante ab huiusmodi officio illiusque libero exercitio amoveri non possit[v]), motu[w]) et scientia similibus concedimus et assignamus[w]). Decernentes[x]) ex nunc irritum et inane si secus super his a quoquam quavis auctoritate scienter vel ignoranter contigerit attemptari. Nec non mandantes dilectis filiis camerario et generali thesaurario[x]) nostris nec non presidentibus et clericis camere nostre apostolice[y]), quatenus visis presentibus Franciscum prefatum[z]) ad officium predictum illiusque liberum exercitium ac presentes[aa]) in eadem camera admittant ac in libris dicte camere registrari litterasque patentes desuper, si eidem Francisco videbitur, in forma solita et consueta expediri eidemque Francisco[bb]) et personis pro tempore officium huiusmodi | *(F. 168' DC.)* obtinentibus de salario prefato singulis mensibus per mandatum, pro cantoribus et capellanis prefatis expediri solitum[cc]), satisfieri mandent et faciant. Non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis[dd]) privilegiis quoque et[ee]) indultis ac[ff]) litteris etiam[gg]) apostolicis quibusvis concessis[hh]), quibus, illorum omnium et singulorum[ii]) tenores presentibus pro sufficienter expressis habentes, illis alias in suo robore permansuris[kk]), hac vice dumtaxat harum serie specialiter et expresse derogamus[kk]) ceterisque contrariis quibuscumque[ll]). Cum clausulis opportunis et consuetis. Fiat ut petitur A. Et cum absolutione a censuris ad effectum, et de creatione assignatione con-

a) inmunditijs *Br.* b) a mundatis *DC. Br.* c—c) ut de *bis* sinilibus *fehlt Br., statt dessen nur* insuper *Br.*
d) de Urbino *Br.* e) Michaelis Angeli *Br.*
f) *in Br. folgt:* dimisso salario quattuor scutorum, quod ipse Franciscus quolibet mense a dicta camera seu thesaurario nostro ex certis causis percipit cum. g) *statt* eidem Francisco: sibi *Br.* h) et presertim *fehlt Br.*
i) incohan. *Br.* k) mensis: *fehlt Br.* l) apostolicam *DC.* ipsam *Br.* m) solvendis *Br.*
n) picturas *Br.* scripturas *DC.* o) pulveribus *Br.* pluribus *DC.* p) inmunditiis *Br.*
q) *folgt durchstrichen:* et tenentur *Br.* r—r) sumptibus *bis* apostolice *fehlt in Br.*
s) obligatus sit *DC.* debeat *Br.* t) ad eius vitam *DC.* quoad vixerit *Br.*
u) eiusdem Francisci *DC.* eius *Br.* v) non possit *DC.* nequeat *Br.*
w—w) motu *bis* assignamus *Br. fehlt in DC.* x—x) Decernentes *bis* thesaurario *Br. DC. hat statt dessen nur:* irritum etc. decernentes etc. mandantes etc. dilecto filio camerario et thesaurario generali.
y) camere nostre apostolice *DC.* eiusdem camere *Br.* z) ipsum Franciscum *Br.*
aa) presentes litteras *Br.* bb) eidemque Francisco *DC.* sibique *Br.*
cc) *folgt:* sumptibus tamen camere predicte *Br.* dd) apostolicis *DC.* nec non *Br.*
ee) quoque et *fehlt Br.* ff) et *Br.* gg) etiam: *fehlt Br.* hh) quibusvis concessis *fehlt Br.*
ii) omnium et singulorum *DC.* veriores *Br.* kk—kk) hac vice *bis* derogamus *Br. (gerade eine Zeile): ist in DC. durch Versehen (Kopie aus Br.?) ausgefallen.* ll) *Das folgende bis* fiat A (*inkl.*) *fehlt in Br.*

cessione decret*[is]* mandato et derogatione ac alijs premissis, que pro repetitis etiam ad partem habeantur; et quod presentis motus proprii sola signatura sufficiat et ubique fidem faciat, seu, si videbitur, littere patentes seu in forma brevis et si videbitur ad partem super erectione dicti officii et illius concessione prefatis expediri possint: et dimisso salario quatuor scutorum, quod prefatus Franciscus quolibet mense a camera apostolica seu thesaurario nostro ex certis causi spercipit. Fiat. A.[a]) Dat*[um]* Romae apud Sanctum Petrum septimo kal. novembris anno nono[a]).

Vat. Arch. Divers. cam. 106 f. 167′—168′ (als Motuproprio)
= Reg. Brev. later. 34 f. 69—69′ (als Breve).

Von diesem Motuproprio bezw. Breve war bisher nur eine undatierte, unvollständige und nicht fehlerfreie italienische Übersetzung (der Fassung von Br., Alle bellissime pitture etc.) bekannt, publiziert — ohne Angabe der Quelle — von (Bottari) Raccolta di lettere, tom. 6 (Roma 1768), n. VIII, p. 24—26, wiederholt von Cancellieri, Descrizione delle capelle pontificie e cardinalizie, Roma 1790, p. 78—80 (der die lateinische Originalfassung vergeblich im vatikanischen Archiv suchte — Div. cam. 103 f, 232, wo er dieselbe, wohl infolge eines irrigen Citates oder Excerptes, zu finden hoffte, enthält vielmehr das von Cancellieri selbst a. a. O. p. 85—92, mit der unrichtigen Foliozahl 2321, publizierte Breve von 1536 November 17 —) und Bottari-Ticozzi Raccolta di lettere 6. (1822), n. VIII, p. 36—39. Nach Bottari, bezw. Bottari-Ticozzi, citiert bezw. die Hauptstelle daraus bei Bartolomeo Podestà, Notizie artistiche tratte degli archivie romani in Il Buonarroti Ser. II, vol. 9, 1874, p. 268 f. und Gotti, Vita di Michelangelo I² (1876), p. 280. A. Bertolotti, Speserie segrete e publiche di papa Paolo III. in Atti e memorie delle rr. deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia. Nuova Serie, vol. 3, parte I, Modena 1878, p. 169—212 u. z. p. 182 n. 2 (S. A., S. 16 n. 2) führt ganz kurz und ohne jegliche Quellenangabe dieses Motu proprio als vom 26. Oktober 1542 datiert an — die unrichtige Jahreszahl 1542 offenbar nur eine falsche Auflösung des Pontifikatsjahres seitens Bertolottis.

Vgl. oben im Text S. 512 und Anm. 2.

Am 26. Oktober 1543 hatte Paul III. (s. oben Motuproprio 7) das Amt eines Mundator picturarum capellarum palatii apostolici *errichtet und dasselbe dem Urbino auf Lebenszeit verliehen († 1555 Dezember 3). Das Amt bestand auch unter den folgenden Päpsten weiter. Aus den Rechnungsbüchern der Camera apostolica, aus den Ruoli, den Brevenregistern etc. liesse sich die Serie der Inhaber dieses Amtes leicht feststellen. Da aber der damit verbundene Zeitaufwand zu dem Werte des Ergebnisses in gar keinem Verhältnisse stünde, begnügte ich mich damit, in den Garampi—Scheden des vatikanischen Archivs (Abteilung Offici) nachzusehen und die dort verzeichneten Stücke einzusehen. Sie folgen hier, als Beweis dafür, dass auch die folgenden Päpste für die Erhaltung der Sixtina Sorge trugen.*

8. 1557 August 18 — Breve (und Motuproprio?) Paul IV. — Ernennung eines mundator capellae Sixti.

Dilecto filio Macario Petri de Monte Franco scolari Spoletan. dioc. familiari nostro.

Dilecte fili salutem. Cupientes, ut capella nostra Sixti nuncupata in palatio nostro sancti Petri consistens nitida et ab omni immunditia purgata conser-

a—a) Datum Rome apud sanctum Petrum sub anulo piscatoris die vigesimasexta octobris 1543 pontificatus nostri anno nono. *Br.*

vetur, et sperantes quod tu, de cuius fide et diligentia plurimum in domino confidimus, huic nostro desiderio large satisfacies, et propterea volentes te[a]), qui etiam continuus commensalis noster existis[a]), super hoc specialibus favoribus et gratiis prosequi, motu[b]) proprio et ex certa scientia ac de apostolice potestatis plenitudine[b]) officium munditie nuncupatum dicte[c]) capelle et illi*[us?]* platearum ac viarum[c]), quod quondam Adrianus Spina dum viveret obtinebat, per obitum ipsius Adriani apud sedem apostolicam defuncti vacans, cum omnibus et singulis illius honoribus oneribus salario regalibus et emolumentis consuetis tibi quoad vixeris modo et forma, quibus per ipsum Adrianum et eius in dicto officio predecessores obtineri consuevit, apostolica auctoritate tenore presentium concedimus et assignamus teque ad[d]) officium huiusmodi constituimus et deputamus constitutumque et deputatum[e]) ullo unquam tempore[e]) ab[f]) officio[g]) amoveri aut salario, regalibus et emolumentis predictis privari non posse decernimus, mandantes [h])motu scientia et potestatis plenitudine similibus[h]) dilectis filiis Guidoni Ascanio sancte Marie in via lata diacono cardinali de sancta Flora nuncupato camerario[i]) et thesaurario nostris ac camere nostre apostolice presidentibus et clericis aliisque ad quos pertinet, quatenus ipsi per se vel alium seu alios statim visis presentibus te ad officium huiusmodi et eius[k]) liberum exercitium[l]) honoresque[m]) onera salarium regalia et emolumenta predicta recipiant et admittant, amoto exinde et destituto quolibet alio illicito detentore, quem nos etiam similibus motu scientia et potestatis plenitudine per presentes amovemus et destituimus, tibique de salario regalibus[n]) et emolumentis predictis, suis congruis et solitis terminis, integre respondeant. Non obstantibus constitutionibus et ordinacionibus apostolicis ac ipsius camere etiam[o]) iuramento confirmatione ap*[ostolica]* vel quavis firmitate alia roboratis statutis reformationibus et decretis etiam novis nec non quibusvis aliis concessionibus et assignationibus de dicto officio cuicunque seu quibuscunque aliis personis etiam per nos seu felicis recordationis Marcellum II., Julium III. vel Paulum etiam III. Roman. pontifices predecessores nostros et sedem apostolicam sub quibuscunque tenoribus et formis ac cum quibusvis clausulis et decretis nec non signis et contrasignis in genere vel in specie, etiam paribus motu et scientia, ad vitam vel ad tempus et alias quomodolibet factis et faciendis, quas pro omnino infectis haberi volumus, ceterisque contrariis quibuscunque. Dat*[um]*[p]) Romae apud sanctum Petrum etc. die XVIII Augusti 1557 anno 3°.
[Links am Rande von der ersten Hand:] Jo.
[In tergo, von derselben Hand, die das Romae — anno 3° *geschrieben hat:]* 18. Augusti 1557 a°. 3°.
Pro Macario de Monte Franco familiare . . .[q]) officium munditiae nuncupatum capell*[ae]* Sixti ad vitam cum solitis etc.
Habet motum proprium signatum manu *[S^tis V.]*.

Vatikanisches Archiv, Armar. 42 t. 10 f. 75, n. 249.

Minute. Papier 215×292 mm.

a—a) qui — existis *am Rande hinzugefügt (von derselben Hand).*
b—b) motu *bis* plenitudine *am Rande von derselben Hand hinzugefügt.*
c—c) dicte *bis* viarum *links am Rande von derselben Hand hinzugefügt; da der linke Rand etwas beschnitten wurde, kann vor platearum etwas, einige wenige Buchstaben, gestanden haben.* d) *folgt durchstrichen:* ipsum.
e—e) ullo unquam tempore *am Rande von anderer Hand hinzugefügt.* f) *folgt durchstrichen:* eodem.
g) *folgt durchstrichen:* unquam. h—h) motu *bis* similibus *von derselben Hand links am Rande hinzugefügt.*
i) *folgt durchstrichen:* nostro. k) *korr. aus* eiusque. l) *folgt durchstrichen:* nec non.
m) que *von derselben Hand eingeschoben.* n) *folgt durchstrichen:* honoribus. o) et *Ms.*
p) das folgende, *Romae — 3°* von anderer Hand, von *die* ab am Rande.
q) *Durch Beschneidung des Randes ist etwas weniges weggefallen.*

9. *1562 Dezember 27 — Motuproprio Pius IV. — Überträgt dem Johannes Antonius Varesius das neu errichtete Amt eines custos supremi theatri picturati palatii apostolici und das vakante Amt des mundator capellae.*

Concessio officii mundatoris cappelle ac deputatio in custodem supremi theatri picturati palatii apostolici pro Jo. Antonio Varesio.

Pius Papa IIII[s].

Motu proprio etc. Opere pretium esse censentes, virum aliquem in arte depingendi peritum custodie suppremi teatri picturati palatii nostri, qui illius picturas ne vitientur studiose observet, preficere ac etiam in mundatorem cappelle nostre deputare, fide probitate solertia ac in dicta arte peritia nec non rerum bene gerendarum experientia dilecti filii Jo. Antonii Varesii laici Mediolanensis in urbe pictoris nobis abunde perspectis plurimum in domino confisi, sperantesque, quod ea que sibi duxerimus committenda summa cum laude et solerti studio ac eximia fidelitate exequetur, sibi custodie teatri huiusmodi, quod motu simili auctoritate apostolica ex certa scientia nostra harum serie erigimus, ab illius primeva erectione huiusmodi, nec non quod quondam Sabaoht noster pictor venetus olim mundator capelle nostre dum viveret obtinebat, mundatoris eiusdem cappelle nostre officia per obitum dicti Sabaoth, qui in Romana curia diem clausit extremum, vacantia per ipsum Jo. Antonium quoad vixerit vel eius idoneum seu idoneos substitutos ad sui nutum amovibiles exercenda cum omnibus et singulis illorum honoribus oneribus juribus salariis et emolumentis consuetis auctoritate scientia et tenore pre*[dic]*tis concedimus et assignamus, ipsumque Jo. Antonium in locum pre*[dic]*ti Sabaoth, quoad officium mundatoris huiusmodi, substituimus et surrogamus ac eum ad illud et etiam dictum custodie officium ac utriusque eorum liberum exercitium recipiendum et admittendum sibique de salaris et emolumentis pre*[dic]*tis integre respondendum fore et esse decernimus. Mandantes nihilominus dilectis filijs Guidoni Ascanio sancte Marie in via lata diacono cardinali de sancta Flora nuncupato camerario nostro nec non presidentibus[a]) camere apostolice et aliis, ad quos id spectat et spectabit quomodolibet in futurum, quatenus predictum Jo. Antonium ad dicta offitia et utriusque eorum liberum exercitium nec non onera salaria et emolumenta predicta recipiant et admittant, amoto quolibet illicito detentore ab eisdem, eidemque Johanni Antonio de salario et emolumentis predictis integre respondeant et responderi faciant cum effectu de gratia speciali. Non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis ac statutis etc. etiam iuramento roboratis, privilegiis quoque indultis et litteris apostolicis quibusvis in contrarium quomodolibet concessis etc. nec non quibusvis similibus et dissimilibus concessionibus et assignationibus de dictis officiis et eorum quolibet etiam per nos quibusvis aliis personis ad vitam vel ad tempus etiam motu et scientia similibus ac alias quomodolibet factis, quos revocamus, illisque ac statutis etc. ac privilegiis etc. predictis etiam si de eis etc., illorum tenores etc. pro expressis haben*[tes]*, specialiter et expresse derogamus, ceterisque contrariis quibuscumque. cum clausulis opportunis et consuetis. Fiat motu proprio. J.[b]).

Et cum absolutione a censuris ad effectum etc. et cum concessione et assignatione utriusque officii substitutione surrogatione decretis etc. mandatis etc.

a) *im Ms. folgt* et.
b) Fiat motu proprio. J. *ist von anderer (zweiter) Hand. — J ist der Anfangsbuchstabe des ursprünglichen Vornamens des Papstes (Johannes).*

revocatione et derogatione aliisque premissis de et pro omnibus et singulis supradictis, que hic | pro sigillatim et ad partem repetitis habeantur, ad vitam predicti Johannis Antonii; et quod presentis nostri motus proprii sola signatura sufficiat, et ubique etiam in iudicio et extra fidem faciat, regula contraria non obstante. *F. 288*

[Rechts am Rande von anderer (zweiter) Hand:] Fiat J.

[Im Kontext:] Datum Rome apud Sanctum Petrum Sexto kals. Januarii anno tertio.

[Von einer dritten Hand:]

Die XIII. Januarij 1563 Haec cedula motus proprij admissa est et registrata ex decreto camer*[arii]*, collat*[ionata]* et concordat. Hie. de Tarano.

Vat. Archiv. Armar. LII tom. 2 (Julii III., Marcelli II., Pauli IV., Pii IV. Signaturarum ab anno 1552 ad 1564) f. 287'—288 (Register).

10. *1566 Februar 15 — Breve Pius V. — Ernennung eines Mundator capellae Sixti.*

[Links oben am Rande:]

Breve deputationis in mundatorem capellae Xisti.

Pro Joanne Baptista Cavagna.

A tergo:

Dilecto filio Joanni Baptiste Cavagnae Romano.

Intus uero:

Pius papa quintus. Dilecte fili[a]) salutem et apostolicam benedictionem. Sperantes, quod ea quae tibi commiserimus solicite ac diligenter exequeris, tibi[b]) officium mundatoris[c]) capellae Sixti uocatae palatii nostri[d]) cum prouisione salario[e]) et oneribus solitis ad nostrum et sedis apostolicae beneplacitum concedimus et assignamus; mandantes omnibus ad quos spectat, ut te ad dictum officium eiusque liberum exercitium iuxta tenorem presentium recipiant et admittant ac de salario et provisione[f]) pre*[fa]*tis debito tempore cum effectu respondeant, contrariis non obstantibus quibuscumque. Volumus autem quod, antequam dictum officium exercere incipias, de eo bene[g]) et diligenter exercendo in manibus dilecti filii Vitellotii cardinalis Vitellii nostri et S. R. E. camerarii iuramentum praestes.

Dat*[um]* Romae apud S. Petrum sub annulo piscatoris die quintadecima februarii 1566 pontificatus nostri anno primo. Cae. Glorierius[h]).

Die XIX. Februarij 1566 retroscriptus d. Jo*[annes]* Baptista Cavana iuramentum in manibus supra*[dic]*ti ill^{mi} et r^{mi} d. Vitellotii cardinalis camerarii iuxta formam supra*[scrip]*tarum litterarum prestitit tactis etc. Hie. de Tarano.

[Links am Rande:]

Die 4 martii 1566.

Jo*[annes]* Baptista Cavagna admitti breve sanctissimi d. n. deputationis de se factae in mundatorem capellae Xisti m*[andari?]* registrari et fieri mandatum. Admittatur etc.

Vat. Arch. Div. Cam. 223 f. 66 (D C.). Das Breve auch in Arm. 42 tom 25 f. 108, n. 97 (A). (Minute. Papier 206 × 285 mm.)

11. *1572 Juni 4 — Breve Gregor XIII. — Ernennung eines Mundator capellae Sixti.*

[Links oben am Rande:]

a) fili *A*, filii *DC*. b) *korr. aus* te *A*. c) officium mundatoris, *ober der Zeile eingeschaltet A*.
d) *folgt durchstrichen* mundatorem *A*. e) *folgt durchstrichen:* emolumentis honoribusque *A*.
f) provisione *von anderer Hand über durchstrichenem* emolumentis *A*.
g) bene *von anderer Hand über durchstrichenem* sollicite *A*. h) Ca. Glorier*[iu]*s *in A eigenhändig*.

Breve pro D. Jo*[ann]*e Antonio Varesio[1]).
A tergo:
Dilecto filio Joanni Antonio Varesio laico Mediolanen.
Intus vero:
Gregorius papa XIII.
Dilecte fili salutem et apostolicam benedictionem.
Sperantes, quod ea que tibi commiserimus sollicite ac diligenter exequeris, tibi officium mundatoris cappelle Sixti vocatae palatii nostri apostolici cum provisione salario et oneribus solitis et consuetis ad nostrum et sedis apostolice beneplacitum concedimus et assignamus, mandantes omnibus ad quos spectat, ut te ad dictum officium eiusque liberum exercitium iuxta tenorem presentium recipiant et admittant ac de salario et provisione prefatis debito tempore cum effectu respondeant. Non obstan*[tibus]* concessione de dicto officio dilecto filio Jo. Battiste Cavagne aut cuivis alteri per quoscumque romanos pontifices predecessores nostros etiam ad vitam facte[2]), quam ad effectum presentium revocamus, ceterisque contrariis quibuscunque. Volumus autem quod de dicto officio bene et diligenter exercendo in manibus nostri et S. R. ecclesie camerarii iuramentum praestes.
Datum Rome apud S. Petrum sub annulo piscatoris die IIII. Junii 1572 pontificatus nostri anno primo.
Ce: Glorierius.
Die XII. junii 1572 supra*[scriptu]*s D. Joannes Antonius sponte etc. prestitit iuramentum in manibus ill^{mi} et rev^{mi} d. camerarii de bene ac diligenter exercendo predictum officium iuxta formam presentium litterarum presentibus sociis testibus Pe. Penellus.

Vat. Arch. Divers. cameral. 242 f. 246'.

II. CAMERALIA

Für die Jahre 1533—41 (incl.) wurden durchgesehen:
Aus der Serie der Mandati im Archivio di Stato in Rom die Bände:

1530—34
1531—34 (A)
1531—34 (B)
1533—39, 34—35, ein Band modern zusammengebunden aus zwei Faszikeln:
Fasz. I, 1533—39; daraus unten n. 5,
Fasc. II, 1534—35.
1534—37; daraus n. 4,*
1535—37; daraus n. 1 und 2,
1537—41
1539—40
1539—42
1540—41
1540—43
1541—43
1541—43
1541—48

[1]) *Vgl. oben Motuproprio n. 9.*
[2]) *Vgl. das unmittelbar vorhergehende Breve (n. 10).*

Eine andere wichtige Serie von päpstlichen Rechnungsbüchern ist die der Tesoreria segreta, heute ebenfalls im Archivio di Stato in Rom, deren erste erhaltene Bände aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts sind, die aber weiterhin sehr grosse Lücken zeigt und namentlich für den im ersten Bande der Sixtina behandelten Zeitraum gar keinen Band aufweist.[1] *Auch für das Pontifikat Paul III. sind leider nicht alle Bände erhalten.*

„Thesauriere secreto“ *des Papstes Paul III. war, wenigstens während eines grossen Teiles seines Pontifikates, Bernardino della Croce. Eine sehr interessante Übersicht über seine ganze Rechnungs- und Geschäftsführung, über die Summen seiner Einnahmen und Ausgaben von 1535 April 1 bis 1544 Dezember 31, das ist wohl über seine ganze Amtsdauer, giebt Bernardino am Ende seines Rechnungsbuches von 1544, wo er die Summen aus allen seinen Rechnungsbüchern zusammenstellt; darnach hatte er folgende Rechnungsbücher geführt:*

Primo libro rosso signato 1535;

Secondo libro rosso signato 1536. 37. 38;

Terzo libro rosso signato 1539. 1540;

4° libro rosso signato 1541. 42. 43; *erhalten; jetzt bezeichnet Tesoreria segreta 1540—43; reicht vom 3. (2.) November 1540 bis 2. November 1543 incl., umfasst also die Pontifikatsjahre 7, 8 und 9 Paul III. Original-Einband (rotes Leder). Papier: 212 × 282 mm. Auf dem oberen Schnitt alt, gleichzeitig bezeichnet* 1541. 42. 43. *Daraus n. 6—15.*

Quinto libro verde extraordinario signato 1541 fino 45 (1541. 42. 43. 44. 45). *Erhalten; jetzt Tesoreria segreta 1541—44; reicht von 1541 Januar 1 bis 1545 Januar 1 und enthält seinen* conto extraordinario, *seine* spese extraordinarie *und die zur Bestreitung derselben* extraordinariamente *erhaltenen Gelder. Original-Einband (rotes Leder). Papier: 217 × 294 mm; auch das Format des gebundenen Buches etwas grösser als libro 4. Auf dem oberen Schnitt alt, gleichzeitig bezeichnet:* 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. *Daraus zu n. 14.*

Sexto libro rosso presente signato 1544. *Erhalten, aber nicht im Original, sondern in einer späteren Kopie, und zwar in einem Bande der Tesoreria segreta, der modern ebenfalls 1541—44 bezeichnet ist, sich aber schon äusserlich durch den späteren, weissen Pergament-Einband vom vorigen Bande unterscheidet und aus zwei Teilen besteht, die übrigens aus derselben Zeit stammen. Pars I (f. 1—34) ist eine genaue, durch einen Kammernotar (Hieronymus de Tarano) kollationierte Kopie des 5. libro verde extraordinario von 1541—45 (44). Pars II (f. 35—77, alt foliiert 1—39) ist eine von demselben Kammernotar kollationierte Abschrift des 6. libro rosso (ordinario) von 1544; reicht von 1543 November 3 bis 1544 Dezember 31, umfasst also das neunte und den Beginn des zehnten Pontifikatsjahres Paul III. Aus dieser Pars II unten n. 16. Da das Original des 6. libro nicht erhalten ist, benützte ich diese Abschrift; dagegen nahm ich natürlich den 5. libro extraordinario nach dem erhaltenen Originale durch.*

Die Einrichtung dieser Rechnungsbücher ist derart, dass bei aufgeschlagenem Kodex die linke Seite immer das Dare *enthält* (La santità di N. S. Paulo papa tertio deve dare a me Bernardino della Croce suo thesauriere secreto . . . .), *also die Ausgaben des Bernardino della Croce, die rechte Seite das* Hauere, *d. h. seine Einnahmen, bezw. in der Regel nur die obere Hälfte der rechten Seite*

[1] *Zu unterscheiden von der Serie des Spenditore cubicolario (Spese minute di palazzo), worüber Band I, S. 623 f.*

das Havere, *während, durch einen horizontalen Strich getrennt, in der unteren Hälfte sich das* dare *von der linken Seite her fortsetzt.*
Die alte, gleichzeitige Foliierung ist so, dass die bei aufgeschlagenem Kodex gegenüberliegenden Seiten immer die gleiche Foliozahl tragen. Fol. 1 entspricht also fol. 1' und 2 der heute üblichen Art der Foliobezeichnung, Fol. 2 = fol. 2' und 3 derselben u. s. w. Ich behalte bei den Zitaten die alte Zählungsart bei und bezeichne die linke Seite durch ein beigesetztes I, die rechte durch ein beigesetztes II, also z. B. f. 1 I (= 1'), f. 1 II (= 2).
Bei den Ausgabeposten findet sich links am Rande bei jedem Posten ein Zeichen, im libro 4 und 5 . oder ° oder A, im libro 6 (Kopie) . oder r oder A, wohl von dem kontrollierenden Beamten (Julius de Grandis) gemacht, um zu bezeichnen, dass der betreffende Posten ordnungsmässig belegt und also richtig befunden wurde. Die Verschiedenheit der Zeichen geht sicher zurück auf die Verschiedenheit der Belege bezw. der Zahlungen, die erfolgten una parte per polise sotto scritte per Ita est A *(also in direktem Auftrage des Papstes — sicherlich diese erhielten am Rande den Buchstaben A —),* un altra per mandato del vescovo Durante con le recepute de quelli, ad chi ha *[nämlich Bernardino]* pagati li denari; et un altra parte con quitanze solo de quelli che hanno recevuti li denari senza mandato *(so heisst es im Rechnungsabschluss des 4. libro rosso f. 82 II; ähnlich in den anderen Bänden). Nur in dem 4. libro rosso fehlt am Anfang, auf den ersten 15 Folien, bei manchen Posten das Zeichen — es sind derartige Posten, bei denen weiter rückwärts im Kodex sonst A steht —; und ferner steht in demselben Kodex auf den ersten 16 Folien bei allen Posten, die überhaupt eines der drei Zeichen haben, ausserdem noch, und zwar noch weiter links draussen, ein r.*
Die Bezeichnungen libro rosso *und* libro verde *sind hergenommen von der Farbe der noch erhaltenen Schnüre, welche auf dem Vorderdeckel und auf dem über den Vorderdeckel etwas übergreifenden Teil des Rückdeckels des Einbandes angebracht sind und die zum Zubinden des Kodex dienen.*
Diese Bände der Tesoreria segreta des Staatsarchivs wurden bereits wiederholt auf kunstgeschichtliche Notizen hin durchgesehen, und zwar von Zahn A. de Notizie artistiche tratte dall' Archivio segreto Vaticano in: Archivio storico Italiano, Ser. III tom. 6 P. I, S. 166—194 (libro 4, vgl. S. 3 und 4 des S. A.), Bartolomeo Podestà, Notizie artistiche tratte dagli Archivi Romani in: Il Buonarroti, Ser. II, vol. 9, 1874, S. 266—273 (derselbe libro 4, vgl. S. 267 in: Anm. 1; auch libro 6), A. Bertolotti, Speserie segrete e pubbliche di papa Paolo III., Modena 1878. Aus den Atti e Memorie delle rr. deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia. Nuova serie vol. III, parte I, Modena 1878, S. 169—212, und zwar lib. 4 S. 179—185 (S. 13—19 des S. A.) und lib. 5 S. 185—188 (S. 19—22 des S. A.) und W. Kallab in den kunstgeschichtlichen Anzeigen, Beiblatt der Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, 1. Jahrgang 1904, S. 10 Anm. 1, in seiner Besprechung von Thode, Michelangelo I Bd., und sind so die meisten der in Betracht kommenden Stellen bereits an vier Orten gedruckt, abgekürzt und nicht fehlerlos bei den drei ersten, ganz und am besten bei Kallab. Da sie sich aber direkt auf das Jüngste Gericht beziehen, müssen sie auch hier nochmals abgedruckt werden.
Über ein von Herrn F. de Navenne in Italien erworbenes Rechnungsbuch Paul III. macht eben während des Druckes des Werkes Léon Dorez vorläufige kurze Mitteilung in dem Bulletin der Académie des inscriptions et belles-lettres 1905, S. 233—235. Nach der kurzen Beschreibung ist es höchst wahrscheinlich der

secondo libro rosso signato 1536. 37. 38 *des Bernardino della Croce. Dorez deutet a. a. O. (S. 234 f.) die für das Jüngste Gericht wichtigsten Stellen in grösster Kürze an.*

Aus der Serie der Diversa cameralia oder Diversorum cameralium des vatikanischen Archivs (Armar. XXIX und XXX)[1]) *wurden sämtliche 37 für die Jahre 1533—41 incl. in Betracht kommenden Bände (vol. 93—129, alle in Armar. XXIX) durchgesehen; sie ergaben nichts für diese Abteilung (B. 2); wohl aber fand sich in*

Div. cam. 103 1 Motuproprio Paul III. (B. 1 n. 4, oben S. 748 ff.) und das darauf beruhende Schreiben des Camerarius (B. 1 n. 4a, oben S. 752 f.); in

Div. cam. 110 1 Schreiben des Camerarius (B. 1 n. 3a, oben S. 745 ff.) — diese bisher genannten Dokumente bereits vorher bekannt und aus dieser Quelle publiziert; und in

Div. cam. 106 ein Motuproprio Paul III., das bisher nur in italienischer Übersetzung bekannt war (B. 1 n. 7, oben S. 757 ff.).*

Ganz ohne Ergebnis wurden durchgesehen die für die Jahre 1533—41 incl. in Betracht kommenden 13 Bände des Armar. XXXIV des vatikanischen Archivs (Instrumenta cameralia und ähnliches), nämlich vol. 18, 20, 27—37[2]).

Auch wurde hier in dieser Abteilung der Ricordo Michelangelos von 1537 Januar 2 eingereiht (unten n. 3).

1. *1535 April 16 — Mandat des Camerarius.*

[Links am Rande oben:]

Magistro Perino.

A etc. Camerarius[3]).

R. d. Ascanio etc.[4]) thesaurario presentium tenore committimus quatenus de camere apostolice pecuniis per manus D. Bindi de Altovitis illarum generalis depositarii solui et numerari faciatis Magistro Perino del Cap*[ita]*no architectori ducatos vigintiquinque auri de juliis x pro ducato pro fabrica pontis et aliis expensis per eum in cappella Sixti in qua depignit Michelangelus pictor de ordine sue sanctitatis factis. Quos etc.[5]).

Datum etc.[6]) die XVI. aprilis MDXXXV.

A. car^{lis} camer^{ius}.

Simile ut supra[7]).

Jo. Ant^{s}. Scarampus.

[Links am Rande:] d. 25.

Rom, Archivio di stato, Mandati 1535—37, f. 42.

Abgekürzt publiziert von Adamo Rossi, Spogli Vaticani in: Giornale di erudizione artistica 6. 1877 (Perugia) S. 209.

[1]) *Vgl. über diese Serie I. Bd., S. 624.*

[2]) *Über diese Serie vgl. Bd. I, S. 624 f. Über Bd. 18 und 20 vgl. auch Aloys Schulte, Die Fugger in Rom 1495—1523, I. Bd. (Leipzig 1904), S. 254.*

[3]) *i. e.* A*[ugustinus]* Spinula [*anderwärts auch* Spinola] tituli sancti Apollinaris presbyter cardinalis Perusinus domini pape Camerarius *(so z. B. f. 45') oder* S. R. E. camerarius *(so f. 79).*

[4]) *i. e.* Rev^{o}. in christo patri D. Ascanio episcopo Ariminensi sanctissimi domini nostri pape thesaurario generali *(so z. B. f. 40, 47').*

[5]) *i. e.* quos sic solutos in vestris et illius conputis admitti faciemus *(so z. B. f. 47') oder* admictemus *(so f. 145').*

[6]) *i. e.* Rome in camera apostolica *(so z. B. f. 45', 47', 79, 147).*

[7]) *i. e.* Simile *[mandatum]* nomine thesaurarii directum depositario.

Vgl. A. Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI. e XVII, vol. I. (Milano 1881) S. 48, und oben im Text S. 489 und Anm. 1 und S. 480 Anm. 2.

2. *1536 September 7 — Mandat des Camerarius.*
[Links am Rande oben:]
D. Michelangelo Bonaroti.
A etc. Camerarius.
Reuerendo in Christo patri D. Ascanio episcopo Ariminensi sanctissimi domini pape thesaurario generali presentium tenore committimus et mandamus, quod de camere apostolice pecuniis per manus magnifici D. Ansaldi de Grimaldis illarum generalis depositarii solvi et numerari faciatis domino Michelangelo bonaroti[a]) scultori et pictori peregregio et pro eo D. Jacopo Melighino sue sanctitatis familiari nomine eiusdem recipienti ducatos sex centum auri in auro de Camera[b]) ad computum sue prouisionis super emolumentis passus Placentie alias eidem assignatae. quos etc.
Dat. etc. die septima septembris 1536.
A. car[lis] Camerarius Jo. Ant[s]. Scarampus.
simil*[e]* ut supra.
[Links am Rande:] D. 600.
Roma, Archivio di stato, Mandati 1535—37 f. 148.
Publiziert von Bartolomeo Podestà, Notizie artistiche tratte dagli Archivi Romani in: Il Buonarotti Ser. II vol. 9. 1874 S. 266—273 u. zwar S. 272.

3. *1537 Januar 2 — Ricordo Michelangelos.*
Provento del porto di Piacenza.
Io Michelagniolo Buonarroti per la presente confesso oggi questo di dua di gennaio 1536 avere ricevuto da messer Francesco Duranto di Piacenza mio fittauolo, scudi novantuno e dua terzi d'oro in oro del Sole per la rata de dua mesi prossimi passati, cioè ottobre e novembre di scudi cinque cento cinquanta d'oro simili che e m'a a pagare ogni anno per el passo del Po di Piacenza, che e tiene da me; e quali scudi novantuno e dua terzi detto messer Francesco a pagati per me in Piacenza a messere Agostino da Lodi mio procuratore, e lui me li ha fatti pagare qui in Roma a Tomaso Cavalcanti e Giovanni Giraldi e compagni; e in fede di cio o fatta la presente quitanza di mia propria mano, oggi questo di dua di gennaio sopra detto 1536 in Roma.
Aus London, British Museum, publiziert von Milanesi, Lettere S. 604 (Ricordi) [1]).
Regest bei Thode I, 432.

4. *1537 März 13 — Mandat des Camerarius.*
Sacriste s. s[tis].
A. Spinola.
Rev[do] in christo patri d. Ascanio Parisano episcopo Ariminen. sanctissimi d. n. pape generali thesaurario tenore presentium mandamus, quod de camere apostolice peccuniis per manus magnifici D. Ansaldi de Grimaldis illarum depositarii generalis solvi et numerari faciatis r. p. d. Alfonso Olive episcopo[c]) Bovinen. s. s[tis d]) sacriste ducatos septuaginta tres auri de jul. x. pro ducato de pena

a) *korrigiert aus* boneroti.
b) *folgt durchstrichen* et sine aliqua retentione; „de camera" *ist rechts am Rande gleich nachgetragen.*
c) *folgt durchstrichen* Bononien. d) *folgt durchstrichen* sachr.

[1]) *Durch ein Versehen wurde die Kollationierung dieses Stückes verabsäumt.*

silicet quam frater Felix N. superioribus mensibus de anno 1536 persolvit in manibus vestris remanentes, quos sua sanctitas fabrice sacristie capelle sue extunc applicuit per dictum sacristam in fabrica huiusmodi erogandos quos etc.
Dat*[um]* Rome in camera apostolica die 13 martii M. D. XXXVII.
A. Cardinalis camerarius.
[Links am Rande] d. 73.
Rom, Archivio di stato Mandati 1534—37 f. 215 P. 3.

5. *1537 April 26 — Mandat des Camerarius.*
A. Spinola etc.
Magnifico uiro d. Sylvestro Monteacuto civitatum Parme et Placentie thesaurario tenore presentium committimus et mandamus, quod de istarum thesaurariarum pecuniis ad cameram apostolicam spectantibus solvatis et numeretis magistro Michelangelo bonaroti sculptori et pictori peregregio ducat. quinquaginta auri de camera de juliis x. pro ducat. pro eius ordinario assignamento super concessione passus Padi Placentie pro primo mense de quo non fuerat sibi satisfactum iuxta formam brevis super huiusmodi concessione. Quos sic solutos in vestris computis admittemus. Dat. Rome in camera apostolica die 26 aprilis 1537.
A car^{lis} Camerarius. Bart. Cappellus.
[Links am Rande:]
Michelangelo bonaroti mandatum de solvendo duc. 50.
Rom, Archivio di stato, Mandati 1533—39, 34—35 Fasc. I 1533—39 f. 30. P. 1. Publiziert von B. Podestà a. a. O., S. 272 (mit dem unrichtigen Datum 24. April 1537).

6. *1540 Dezember 2.*
Et piu [*sc.* deue dare *sc.* la santita di N. S. Paulo papa tertio a me Bernardino della Croce suo Thesauriere secreto[1])] a di 2 decembre 1540 ▽[2]) quatro pagati ad Urbino pittore servitore di Michelangelo per sua prouisione di nouembre proximo passato. ▽ 4 b —[3]).
[Links am Rande:] r
Rom, Archivio di stato, tesoreria segreta 1540—43 (4. libro rosso) f. 4 II (rechts). Abgekürzt publiziert von Zahn a. a. O. S. 24 (188) (mit dem unrichtigen Datum 1541 Dezember 2), Podestà a. a. O. S. 269, Bertolotti Speserie segrete S. 13 (179).
Vgl. oben im Text S. 490 Anm. 1.

7. *1540 Dezember 13.*
La Sta di N. S. deue dare a di 13 decembre 1540 scudi[4]) quatro pagati ad Urbino di Michelangelo per sua prouisione del presente mese. scudi 4 b. —

[1]) *Ergänzt aus dem ersten Posten f. 1 I.* La S$^{ta.}$ di NS. Paulo papa tertio deue dare a me Bernardino della Croce suo Thesauriere secreto a di . . .
[2]) *d. h.* scudi.
[3]) *d. h.* bolognini *oder, was gleichbedeutend ist,* baiochi; *abgekürzt ist immer entweder* b. *oder* bl., *also wohl eher immer* bolognini *aufzulösen; ausgeschrieben dagegen fand ich* baiocc. baio. baioc.
[4]) *Hier und in allen übrigen Stücken aus der Tesoreria segreta immer geschrieben mit dem konventionellen Zeichen* ▽

[Links am Rande:] r *und* .
Rom, Arch. di stato. Tesoreria segreta 1540—43 (4. libro rosso) f. 6 I.
Abgekürzt publiziert von Bertolotti a. a. O. S. 13 (179).

8. *1540 Dezember 15.*

Et piu [*sc.* di 15 decembre 1540] scudi uno al p*[redett]*o m° Ludovico[1]) per hauere abbassato lo palco nella capella di Sisto dove depinge Michelangelo.
scudi 1 b. —

[Links am Rande:] r o
Rom, Archivio di stato. Tesoreria segreta 1540—1543 (4. libro rosso) f. 6 I.
Publiziert von Zahn S. 24 (188) (mit dem unrichtigen Datum 1541 Dezember 2.) Podestà S. 266f. Bertolotti 13 (179) (unrichtig: 1540 Dezember 13). Kallab S. 10 Anm. 1.
Vgl. oben im Text S. 511 und Anm. 1.

9. *1541 Febr. 4.*

Et piu deue dare S. Sta a di 4. Febraro 1541 scudi otto pagati ad Urbino garzone di Michelangelo per sua prouisione di Genaro proximo passato, et di Febraro presente.
scudi 8 b. —

[Links am Rande:] r o
Rom, Archivio di stato, Tesoreria segreta 1540—43 (4. libro rosso) f. 13 II.
Abgekürzt publiziert von Bertolotti S. 14.
Die Auszahlung dieses Monatsgehaltes an Urbino wiederholt sich nun fortwährend in den Rechnungsbüchern des Tesoriere segreto bis zum Oktober 1541; es hätte natürlich keinen Sinn, alle diese fast vollständig gleichlautenden Eintragungen in extenso abzudrucken; ich stelle die betreffenden Stellen hier kurz zusammen:

1540 Dez. 2	*4 duc. für Nov. 1540*	*Tes. seg. 1540—43 (libro 4. rosso)*	*f. 4 II*	*s. oben n. 6*
1540 Dez. 13	*4 duc. für Dez. 1540*	*ebendaselbst*	*f. 6 I*	*s. oben n. 7*
1541 Febr. 4	*8 duc für Jan. u. Febr. 1541*	*ebenda*	*f. 13 II*	*s. oben n. 9*
1541 März 8	*4 duc. für März 1541*	*ebenda*	*f. 16 I*	
1541 April 11	*4 duc. für April 1541*	*ebenda*	*f. 18 II*	
1541 Mai 4	*4 duc. für Mai 1541*	*ebenda*	*f. 21 I*	
Juni 4	*4 duc. für Juni 1541*	*ebenda*	*f. 24 I*	
Juli 1 oder 2	*4 duc. für Juli 1541*	*ebenda*	*f. 26 I*	
August 19	*4 duc. für Aug. 1541*	*ebenda*	*f. 31 II*	
Oktober 31	*8 duc. für Sept. u. Okt. 1541*	*ebenda*	*f. 36 II.*	

Von 1541 März 8 ab ist der Wortlaut immer: Et (E) piu scudi quatro pagati ad Urbino garzone di Michelangelo (*zweimal* ad Urbino di Michelangelo, *einmal* ad Urbino garzone di m. Michelangelo, *einmal* a m° Urbino garzone di Michelangelo) per sua provisione (per la provisione sua) del presente mese.
scudi 4 b. —

10. *1541 Oktober 31.*

E piu deue dare a di ult^o^ ottobre 1541 scudi otto pagati ad Urbino garzone di Michelangelo per la sua prouisione di settembre proximo passato, et di ottobre presente.
scudi 8 b. —

[Links am Rande:] .
Rom, Archivio di stato, Tesoreria segreta 1541—43 (4. libro rosso) f. 36 II.

[1]) *In dem unmittelbar vorhergehenden Posten bezeichnet als* m^ro^ Ludouico falegname.

11. *1541 November 18.*

E piu [*sc.* a di 18 Nouembre 1541] scudi sessanta pagati ad Urbino garzone di Michelangelo, quali S. Sta gli dona per mancia del finimento della pittura di la[a]) capella di Sisto[b]) et anque per sua fatica di hauere a schopare tutta la volta et muri de d*[e]*c*[t]*a capella. scudi 60 b.

[Links am Rande:] °

Rom, Arch. di stato, Tesoreria segreta 1540—43 (4. libro rosso), f. 38, I.

Publiziert von Zahn 25 (189), Podestà 268 (unrichtig: 1541 November 19), Bertolotti 16 (182), Kallab S. 10 Anm. 1 (auf S. 11).

Vgl. oben im Text S. 512.

12. *1541 November 19.*

E piu deue dare a di 19 nouembre 1541 scudi tredici bl. diece pagati a m*[ast]*ro Jacomo da Bressa per hauere disfatto lo ponte che era nella capella di Sisto doue ha depinto Michelangelo. scudi 13 b. 10.

[Links am Rande:] °

Rom, Archivio di stato, Tesoreria segreta 1540—43 (4. libro rosso), f. 38, II.

Publiziert von Zahn 25 (189), Podestà 268, Bertolotti 16 (182), Kallab S. 10 Anm. 1 (auf S. 11).

Vgl. oben im Text S. 511 f. und S. 512 Anm. 1.

13. *1542 November 15.*

E piu [*sc.* deve dare a di 15 novembre 1542] scudi sette pagati a Gio. Battista Olgiatto per la tela che ha data per lo cartone che fa m*[aestr]*o Pierino pittore della spalliera che va sotto la pittura di m*[esser]* Michelangelo in la capella di Sisto. scudi 7 b. —

E piu scudi tre bl. quaranta pagati al p*[redet]*to Jo. Battista per tela che ha data per fare le impannate alla sala grande sopra la loggia di Beluedere dove m° Pierino p*[redet]*to depinge la d*[e]*c*[t]*a spalliera. scudi 3 b. 40.

[Links am Rande bei beiden Posten:] °

Roma, Archivio di stato, tesoreria segreta 1540—43 (4. libro rosso), f. 67, II.

Publiziert von Zahn 25 (189), Podestà 270, Bertolotti 17 f. (183 f.), Kallab S. 10 Anm. 1 (auf S. 11).

Vgl. oben im Text S. 513 f. und S. 514 Anm. 1.

Die zwei folgenden Posten (14 und 15) zeigen uns Michelangelo bereits mit den Fresken der Paulina beschäftigt.

14. *1542 November 16.*

E piu [*sc.* la Sta di N. S. deue dare a di 16 nouembre 1542] scudi otto pagati ad Urbino servitore di m. Michelangelo pittore per sua solita prouisione di macinarli li colori per dipingere la capella nova di san Paulo.
scudi 8 b. —

[Links am Rande:] °

Rom, Archivio di stato, Tesoreria segreta 1540—43 (4. libro rosso), f. 68, I.

a) la *korrigiert (von derselben Hand) aus* dća *(decta).*
b) di Sisto *von derselben Hand sofort ober der Zeile eingeschaltet (also* di la capella di Sisto *korrigiert aus* di dća capella)!

Publiziert von Zahn 25 (189), Podestà 269, Bertolotti 18 (184), Kallab S. 10 Anm. 1 (auf S. 11).
Vgl. B. Podestà, Documenti inediti relativi a Michelangelo Buonarroti in: Il Buonarroti ser. II, vol. 10, 1875, S. 129 (wiederabgedruckt in P. Fanfani, Spigolatura Michelangiolesca, Pistoia 1876, S. 123).
Derselbe Monatsgehalt von 4 Dukaten wiederholt sich nun im folgenden immer wieder; ich stelle kurz zusammen:

1542 Nov. 16	*8 Duk.*	*für Sept. u. Okt. 1542*	*Tes. segr. 1540—43 (libro 4. rosso), f. 68, I, s. oben n. 14.*
Dez. 6	*4 Duk.*	*für November 1542*	*ebenda f. 68 II,*
1543 Jan. 10	*4 Duk.*	*für Dezember 1542*	*ebenda f. 73 I,*
Febr. 12	*4 Duk.*	*für Januar 1543*	*ebenda f. 74 II,*
Okt. 7	*32 Duk.*	*für Febr.—Sept. 1543*	*Tes. segr. 1541—44 (libro 5. verde extraord.), f. 23 II.*
Nov. 21	*4 Duk.*	*für Oktober 1543*	*Tes. segr. 1541—44 (Kopie des libro 6. rosso), Pars II, f. 3 I,*
Dez. 19	*4 Duk.*	*für November 1543*	*ebenda f. 4 I.*

Im Jahre 1544 dagegen finden sich keine derartigen Ausgaben gebucht, weder im libro rosso, noch im libro verde; weiter habe ich die Tesoreria segreta nicht durchgesehen.

15. 1543 Februar 22.

E piu deve dare a di 22 Febraro 1543 scudi uno bl. venti pagati a m° Gismondo spetiale per havere incerate le impannate della capella noua dove depinge m. Michelangelo. scudi 1 b. 20.
[Links am Rande:] °
Rom, Arch. di stato, Tesoreria segreta 1540—43 (4. libro rosso), f. 76 II.
Publiziert von Zahn 25 (189) und Kallab S. 10 Anm. 1 (auf S. 11).

16. 1543 Dezember 19.

E piu [*sc.* la santità di n. s^re deve dare a di 19 decembre 1543] scudi quattro pagati ad Urbino seruidore di Michelangelo per sua provisione di Novembre prossimo passato scudi 4 b. —
E più scudi tre pagati al p*[redet]*to Urbino per tanti ne ha spesi in opere et altre cose per far spazzare la volta della cappella di Sisto et le vitriate. scudi 3 b. —

[Links am Rande:] °
Rom, Archivio di stato, Tesoreria segreta 1541—44 Pars II (Copie des 6. libro rosso von 1544 (43/44) f. 4 I.
Publiziert von Podestà a. a. O. S. 268 (aber mit dem unrichtigen Datum 1543 Oktober 21; es ist aber ganz sicher diese Stelle).

ANHANG. PASSO (PORTO) DEL PO BEI PIACENZA.

1535 Sept. 1 verlieh Paul III. Michelangelo die auf 600 scudi jährlich geschätzten Einkünfte des passus Padi prope Placentiam *(vgl. oben B 1 n. 2 u. 3, S. 742 ff.). Ich verzeichne hier kurz die weiteren auf diesen* Passus Padi (passo, porto del Po) *und dessen Besitz durch Michelangelo bezüglichen Dokumente* [1]).

[1]) *Vgl. hierüber im allgemeinen (Bottari) Raccolti di lettere t. 6. (Roma 1768) S. 23 Anm. 1. Bottari-Ticozzi, Raccolti di lettere vol. 6 (Milano 1822) S. 35 Anm. 1. Amadio Ronchini,*

1536 Sept. 7. Mandat des Camerarius s. B. 2. n. 2, oben S. 767.

1536 Sept. 30 Agostino da Lodi in Piacenza an Michelangelo in Rom. Agostino hat an diesem Tage im Namen Michelangelos Besitz vom passo del Po genommen. Aus Archivio Buonarroti publiziert von Frey Briefe S. 341—343 n. CCCIV. Regest bei Thode I 432.

1537 Januar 2. Ricordo Michelangelos. s. B. 2 n. 3, S. 767. Aus diesem Ricordo geht hervor, dass Michelangelo den passo del Po an Francesco Durante aus Piacenza für 550 scudi d'oro in oro verpachtet hat; an diesem Tage nimmt er ein die Rate für Oktober und November 1536.

1537 April 26. Mandat des Camerarius. s. B. 2 n. 5, S. 768.

1538 Mai 9. Litterae patentes des Camerarius (Registrierung des Breves von 1535 September 1). s. B. 1 n. 3a, S. 745 ff.

1538 September 19. Kardinal Farnese an Giovan Maria del Monte, päpstlicher Legat von Gallia Cispadana. Befiehlt ihm die Zerstörung eines zweiten passo del Po, *den Beatrice Trivulzio widerrechtlich errichtet hat* in preiudicio tanto di essa Camera Apostolica, quanto di Michelangelo Bonarroti, a chi S. S[ta] lo haveva deputato per la pictura della Cappella et altre opere che gli fa fare. *Publiziert von Ronchini a. a. O. S. 7.*

1539 Dezember 13. Erfolglose Bitte der Gemeinde von Piacenza an den päpstlichen Legaten um den portus Padi Placentiae *für sich selbst* (pro subventione Studii huius civitatis Placentiae) *gegen Entschädigung Michelangelos. (Ronchini S. 8 Anm. 1.)*

1545/46. Nach Errichtung des Herzogtums Parma und Piacenza und Belehnung des Pierluigi Farnese mit demselben (1545) Verletzung der Rechte Michelangelos seitens der Beamten des neuen Regimentes; Intervention des Papstes zu Gunsten Michelangelos. Vgl. den Brief des Salvator Pacino an Pierluigi Farnese von 1546 Januar 5 bei Michelangelo Gualandi, Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura vol. II (Bologna 1845) n. 155 S. 22—24 (mitgeteilt von A. Ronchini); dazu Ronchini S. 9f. u. S. 6.

1546. Baldassare und Nicolò Pusterla erheben Rechtsansprüche auf den passo; mehrere Dokumente darüber bei Ronchini S. 10—14. Hierher gehört auch, etwa April/Mai 1546, der Brief des Agostino da Lodi an Michelangelo, bei Frey Briefe S. 343f.

1547 September 10 Ermordung des Pierluigi Farnese; infolge derselben verliert Michelangelo definitiv die Einnahmen des passo del Po an die kaiserliche Kammer, mit der Francesco Durante am 27. Oktober d. J. den Pachtvertrag erneuert. (Ronchini S. 15 und Anm. 1).

1551 Mai 25. Karl V. überträgt den passo (porto) del Po an die Familie Pusterla. (Ronchini S. 15 Anm. 1.)

III. DIARIEN.

Wenig ergiebig sind für unsere Zwecke die Diarien der päpstlichen Ceremonienmeister; für diese Zeit kommen in Betracht[1]):

Michelangelo e il porto del Po a Piacenza. Modena 1864. (Aus: Atti e Memorie delle rr. deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi vol. II (Modena 1864) S. 25—35 (ich citiere im folgenden nach dem Sonder-Abzuge), die grundlegende Monographie hierüber. B. Podestà Notizie artistiche tratte dagli Archivi Romani in: Il Buonarroti. Ser. II, vol. 9. 1874 S. 271f. Gotti I, 263, 301—303. Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangniolo Buonarroti (1899) S. 343f. Anm., S. 349 Anm. Thode I, 432, 447 und oben im Text S. 484 und Anm. 3.

[1]) Vgl. oben im Text S. 490—492.

Das Diarium des Biagio Martinelli aus Cesena (Blasius Baroni de Martinellis de Cesena), reichend von 1518 Januar 1 bis 1540 November 28[1]*. Zu den von Podestà, Caetani und Constant angeführten Handschriften kommen die Handschriften des vatikanischen Archivs Miscell. Arm. XII, tom. 24, 25, 56, Arm. XIII, tom. 23, 24, 21, von denen ich meiner Durchsicht zu Grunde legte die Codices Arm. XIII, tom. 24 (umfassend die Zeit von 1518 Januar 1 bis 1534 September 19), Arm. XIII, tom. 21 (1534 September 25 bis 1538 Januar 7) und Arm. XII, tom. 56 (1518 Januar 1 bis 1540 November 28 für die Jahre 1538—40);*
und das Diarium des Giovanni Francesco Firmano (Johannes Franciscus Firmanus) aus Macerata von 1529 August 24 bis 1565 Juli 11[2]*; das vatikanische Archiv bewahrt sein Diarium in den Codices Miscell. Arm. XII, tom. 26, 27 und 57, f. 105 404', von denen ich die letzte Handschrift zur Durchsicht benutzte. Leider sind keine Aufzeichnungen vorhanden für die Zeit vom 10. März 1530 bis zum 10. Februar 1534 (in anderen Handschriften vom 3. April 1530 bis zum 10. Februar 1534, in anderen vom Laurentiustag 1530 bis zum 25. September 1534) und für die Zeit vom 27. Mai (Corpus domini) 1540 bis zum 11. Mai 1544 (in anderen Handschriften bis 11. Juni 1544).*
Mit dem 1. Januar 1535 beginnt die Serie der uns erhaltenen Diarien oder Punktationsbücher der päpstlichen Sängerkapelle (Libri punctorum capelle s[mi] domini nostri pape, Libri de punctis cantorum summi pontificis[3]), *in denen der Punktator in erster Linie die Absenzen und die deswegen verhängten Geldstrafen, Gehaltsabzüge der Sänger aufzeichnete, ferner die Aufnahme neuer Sänger, Abreise und Ankunft der Sänger und allerhand andere bedeutendere und kleinere Vorkommnisse im Sängerkolleg. Von diesen, früher im Archiv der päpstlichen Sängerkapelle, der Capella Sixtina, aufbewahrten und vor kurzem mit demselben in die vatikanische Bibliothek übertragenen Diarien fallen in unsere Zeit die zwei ersten erhaltenen Bände — ein vorhergehender, einst vorhandener Band dieser Serie fehlt jetzt —:*
Capp. Sist. Diar. 1, so jetzt signiert; alt, gleichzeitig bezeichnet als Liber punctorum ab anno 1534 ad annum 1540 inclusive *(auf dem Vorderdeckel aussen, dort auch B und 2), bezw.* Liber punctorum capelle sanctissimi domini nostri pape incipiens prima die januarii anno domini Millesimo quingentesimo trigesimo quinto *(so beginnt der Codex selbst); Papier, Schmalfolio (10½ × 32 cm); reicht von 1535 Januar 1 bis 1541 Januar 14.*
Capp. Sist. Diar. 2; auf dem Vorderdeckel aussen alt, gleichzeitig bezeichnet als Puncta cantorum 1541 usque ad 1545 per totum 1545 inclusive *(dort auch C), und* Liber de punctis cantorum summi pontificis incipiens a 1541 et complectens

[1]) *Über ihn und sein Diarium vgl. Podestà B., Carlo V a Roma nel 1536 in: Archivio della società Romana di storia patria vol. 1, 1878, p. 303—344; Leone Caetani, Vita e diario di Paolo Alaleone de Branca maestro delle cerimonie pontificie 1582—1638 in: Archivio della r. società Romana di storia patria vol. 16, 1893, p. 5—39 u. z. S. 7 und Anm. 3; G. Constant Les maîtres de cérémonies du XVIe siècle, leurs diaires in: Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'école française de Rome t. 23, 1903 u. z. p. 333 und n. 6 und oben im Text S. 490 Anm. 3, und S. 511 und Anm. 3. Eine Stelle aus seinem Diarium zum 2. April 1525 — die Sixtina betreffend — ist oben im Text S. 479 Anm. 1 mitgeteilt.*
[2]) *Vgl. Caetani L., l. c. p. 7 und n. 4. Constant l. c. p. 333 und n. 7 und oben im Text S. 490 Anm. 3. Dort auch weitere Handschriften.*
[3]) *Vgl. über dieselben Fr. X. Haberl, Bausteine für Musikgeschichte, III. Die römische Schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Sonderabdruck aus der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. III), Leipzig 1888, S. 76 f.; Auszüge aus den beiden ersten Bänden, S. 78—82.*

totum 1545, *im Text selbst beginnend mit der Aufschrift* Liber punctorum capelle sanctissimi domini nostri pape incipiens prima die Januarii anno 1541; *reicht von 1541 Januar 1 bis 1545 Dezember 31; gleiches Format.*

Leider sind sowohl in diesen Diarien der päpstlichen Sängerkapelle als auch in den Diarien der Ceremonienmeister die topographischen Angaben sehr häufig ungenügend, nicht bestimmt; es heisst sehr oft — für die Zwecke des Diaristen allerdings genügend — einfach capella, in capella, *ohne dass ersichtlich ist, welche von den Palastkapellen damit im einzelnen Falle gemeint ist. Mitunter lässt sich dies durch Vergleichung der verschiedenen Diarien ermitteln. In anderen Fällen aber, häufig, sind die Kapellen genau gekennzeichnet.*

Eine einzige, aber sehr wichtige Nachricht über das Jüngste Gericht bietet Petrus Paulus Gualterius aus Arezzo, Sekretär des Kardinalkollegs († 1572)[1]) in seinem Diarium. Dasselbe umfasst die Zeit vom 27. Juni 1532 bis 25. Juni 1544. Gualterius verzeichnet darin namentlich alle für das Kardinalskolleg wichtigen Ereignisse, also Kreierung von Kardinälen, Verleihung der Titelkirche, Ankunft, Abreise, Ernennung zu Legaten, Tod der Kardinäle, Konsistorien, Reisen des Papstes (Abreise von Rom, Ankunft, mitunter genaues Itinerar), Ernennung und Tod des Camerarius, Thesaurarius und Datarius, aber auch darüber hinaus Nachrichten vom Türkenkrieg, wichtige politische und sonstige Ereignisse, z. B. Eintreffen der Nachricht vom Tode des Erasmus von Rotterdam und Luthers, meteorologische Nachrichten etc.

Ich benutzte drei Handschriften dieses Diariums (alle aus dem sechzehnten Jahrhundert): Vat. Archiv, Miscellanea Armar. XII, tom. 58, f. 333—372; Vat. Bibliothek, Ottob. lat. 2624, f. 65—95 (früher f. 396—425) und Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele in Rom, Fondo Vittorio Emanuele 269, f. 265(266)—291, letzterer Kodex eine von Angelo Massarelli, dem Sekretär des Konzils von Trient, angelegte und fast ganz eigenhändig geschriebene Sammlung von Konsistorial-Diarien und ähnlichem[2]). Ganz kurze Excerpte aus diesem Diarium (ohne die für uns wichtige Stelle) in Ottob. lat. 3152, f. 55 und Cappon. 63, f. 42'—43 der vatikanischen Bibliothek.

Die Stellen aus all den genannten Diarien sind im folgenden chronologisch geordnet.

1. *1538 März 18 bis 1539 März 20 — Keine Funktionen in der Sixtinischen Kapelle nachweisbar. Obige Zeitangaben geben nur die äussersten Grenzen der Dauer der Unterbrechung an, dieselbe kann auch kürzer gewährt haben.*
Bei der räumlichen Nähe und bei dem engen liturgischen Zusammenhang der grossen und der kleinen Palastkapelle, bei der mitunter gleichzeitigen Verwendung derselben, z. B. in den Funktionen der Charwoche und auch sonst, kann der Grund der Unterbrechung der Funktionen in der Sixtinischen Kapelle (und in der capella parva) übrigens mehr in dem lärmenden Bau der Capella Paulina gelegen haben, als in den Arbeiten Michelangelos, die jedenfalls die längste Zeit über

[1]) *Über ihn vgl. Bonamicius Philippus, De claris pontificiarum epistolarum scriptoribus Roma 1770, p. 89, 246—247.*

[2]) *Letztere Handschrift genau beschrieben von Merkle Seb. in Concilium Tridentinum. Diariorum actorum epistularum tractatuum nova collectio. Edidit Societas Goerresiana. Tomus I. Diariorum pars prima ed. Seb. Merkle, Friburgi Brisgoviae 1901, p. IC—C. St. Ehses benützt und citiert häufig im tom. IV (Actorum pars prima) der ebengenannten Konzilsausgabe (1904) das Diarium des Gualterius und zwar teils nach der Handschrift der Vittorio Emanuele, teils nach der oben angeführten Handschrift des vatikanischen Archivs (von ihm nach einer alten Signatur der Handschrift citiert als Diariorum tom. 11, pars 2). Vgl. daselbst im Index s. v. Gualterius.*

den Fortgang der Funktionen in der Sixtina nicht behinderten. Die Angaben der verschiedenen Diarien sind zum Teil nicht genügend klar und mitunter nicht leicht miteinander in Einklang zu bringen. Eine genauere Untersuchung würde die Mitteilung und Besprechung auch aller Stellen über die Capella Paulina, über den Bau, die erstmalige Erwähnung und erstmalige Verwendung derselben zu gottesdienstlichen Funktionen erfordern; dies würde hier zu weit führen. Ich muss mich auf die Stellen über die Unterbrechung der Funktionen in der Sixtina beschränken.

Die Hauptstelle hiefür ist die folgende Stelle aus dem Diarium des Johannes Franciscus Firmanus, welche für den 31. Oktober 1538 und die Zeit um den 31. Oktober herum die Nicht-Verwendung der Sixtina und die Ersetzung derselben durch die Aula pontificum unzweideutig ausspricht[1]).

Nachdem am Vormittag dieses Tages der Gottesdienst, nach Firmanus und Blasius von Cesena, in parva capella superiori *stattgefunden hatte, berichtet Firmanus über die Funktionen des Nachmittags folgendes:*

1538 Oktober 31.

Die ultima dicti mensis [octobris] in vigilia omnium sanctorum cardinales omnes... equitarunt extra portam platee sancti Petri, et ibi obviarunt r^{mo} domino cardinali Compostellano, qui diebus proxime elapsis fuerat creatus cardinalis ... / Supradictus cardinalis ... venit versus portam predictam ubi salutatus fuit ab omnibus et singulis cardinalibus, deinde equester ductus ad palatium et remansit in secunda aula, quae nunc servit pro cappella cantorum, cum duobus ultimis dominis diaconibus . . . Papa accepit paramenta et fuerunt celebrate vespere / in aula pontificum, quae nunc servit pro cappella papae.

F. 195 *F. 195'*

Diarium des Joh. Franciscus Firmanus. Vatik. Archiv, Misc. Arm. XII, tom. 57 f., 194'—195'.

Jovis ultima eiusdem [octobris].

In aula pontificum fuerunt celebrate vespere et pontifex fecit officium ....

Bibl. Vatic., Capp. Sist. Diaria 1.

Blasius von Cesena sagt hier einfach in capella.

Funktionen in aula pontificum — *einmal heisst es* in aula pontificum superiori — *verzeichnet das Diarium der Sängerkapelle auch zum 1., 2., 3. und 13. November und 1. Dezember dieses Jahres (was den 1. November betrifft im Widerspruch zu den drei übrigen Diarien).*

Ist so die Unterbrechung für mindestens den 31. Oktober bis 1. Dezember 1538 ziemlich sichergestellt, so ergeben sich die oben in der Überschrift angegebenen äussersten Zeitgrenzen dieser Unterbrechung daraus, dass das Diarium der Sängerkapelle noch am 17. März 1538 Gottesdienst in capella magna *verzeichnet, und dass andererseits am 21. März 1539 nach dem Diarium des Blasius von Cesena bereits wieder eine Bischofsweihe* in capella maiori *stattfindet, während das Diarium der Sängerkapelle erst zum 31. Oktober 1539 unzweideutig wieder eine Funktion (die Abhaltung der* vespere omnium sanctorum) in capella Sixti *verzeichnet. Ob diese äussersten Grenzen der Unterbrechung mit der wirklichen Dauer derselben zusammenfallen, lässt sich nicht entscheiden, da innerhalb dieser Grenzen die hier in Betracht kommenden topographischen Angaben sämtlicher Diarien, mit Ausnahme der oben für Oktober, November und Dezember angegebenen Stellen, unbestimmt, nur ganz allgemein* in capella *lauten, wozu noch kommt, dass der Papst vom 23. März bis 24. Juli 1538 von Rom abwesend war, Blasius von Cesena*

[1]) *Vgl. oben im Text S. 491 und Anm. 2.*

ihn begleitete, Firmanus vom 28. März bis 18. Oktober (exkl.), das Diarium der Sängerkapelle vom 24. März bis 1. Oktober (exkl.) keine Eintragungen haben und Gualterius für derartige Fragen wie in der Regel so auch hier unergiebig ist.

2. *1541 Oktober 31 — Enthüllung des Jüngsten Gerichts.*

Die 30[a]) octobris papa rediens e Bononia ingressus est Urbem.
Die ultima octobris detecta[b]) est pictura facta a Michaeli[c]) Angelo in pariete cappellae[d]) Sixti[e]) in parte superiori.
Diarium des Petrus Paulus Gualterius. Vat. Archiv, Misc. Arm. XII, tom. 58 f. 364 = Bibl. Vatic. Ottob. lat. 2624 f. 88', (früher 418'), = Bibl. naz. Vittorio Emanuele in Rom, Fondo Vitt. Em. 269 f. 284', (früher 249').
Aus Arm. XII. t. 58 publiziert von Steph. Ehses, Concilium Tridentinum. Diariorum, actorum, epistularum, tractatuum nova collectio. Edidit Societas Goerresiana. Tomus 4. Actorum pars I.: Monumenta concilium praecedentia, trium priorum sessionum acta. Collegit edidit illustravit ... Friburgi Brisgoviae 1904 p. 210 n. 2. Vgl. oben im Text S. 512 und Anm. 3.
Das Diarium (2) der Cappella Sistina berichtet zum 31. Oktober 1541 bloss: Die lune ultima octobris fuerunt vespere papales, summus pontifex fecit officium ...

3. *1543 November 19—22 — Reinigung der Fresken.*

lune 19 [novembris]
mart*[is]* 20
mercurii
iovis 22
} non fuit decantatum officium quia mundabantur[f]) pincture capelle[1])

Bibl. Vatic., Cappella Sistina Diaria 2

4. *1543 Dezember 14.*

Veneris 14 decembris.
Decantavimus missam dumtaxat propter fabricam capelle neque die sequen*[ti]* fuit decantatum aliquot officium propter dictum impedimentum[2]).
Bibl. Vatic., Cappella Sistina Diaria 2.

IV. BRIEFWECHSEL MICHELANGELOS MIT NICOLO MARTELLI.

Der ursprüngliche Plan, hier den Briefwechsel Michelangelos mit Tommaso Cavalieri, Vittoria Colonna, Pietro Aretino und den sonstigen Briefwechsel Michelangelos aus jenen Jahren teils ganz abzudrucken, teils kurz zu verzeichnen, musste wegen Raummangel aufgegeben werden, was um so leichter geschehen konnte, als derselbe ohnehin an zugänglichen Stellen publiziert ist. Hier folgt nur der Briefwechsel Michelangelos mit Nicolo Martelli, da der unten angeführte Druck der lettere di Nicolo Martelli nicht überall zur Hand ist. Einige neue, auf Cavalieri bezügliche Dokumente, deren Publikation hier als Anhang zu seinem Briefwechsel geplant war, werden an anderer Stelle veröffentlicht werden.

a) XXX *Ott.* b) *korrigiert aus* detenta *Ott.* c) M. *VE.* d) capellae *Ott. VE.* e) Systi *VE.*
f) *Hs:* mundabatur; *folgt durchstrichen* capella; *also ursprünglich:* mundabatur capella; *bei der Änderung von* capella *in* pincture capelle *vergass der Diarist* mundabatur *dementsprechend in* mundabantur *zu korrigieren.*

[1]) *Kurz zuvor, am 26. Oktober, war Urbino zum Mundator ernannt worden.*
[2]) *Wohl aber wird am 2., 9. und 23. Dezember* in capella Sixti *die Messe celebriert und am 22. die Versammlung* (congregatio) *des Sängerkollegs abgehalten. Es handelt sich also nur um eine ganz kurze, wohl nur 1½ tägige Unterbrechung bezw. Arbeit.*

1. 1541 Dezember 4 — Nicolo Martelli an Michelangelo.

A Michel' Angel Buonar.

Se'l Cielo et la natura non hauessero posto in uoi in un suggetto e la nobilta et la uirtu oltre a una certa innata cortesia, che uoi haueste sempre di degnare cosi i uirtuosi e buon compagni come i Mecenati e i grandi, certamente, anchora che io sia d'una medesima patria, io mi spauenterei di scriuere à un Michel' angel piu c'huomo, e al piu bello imitator della natura che fosse mai con i colori col martello et con gli'nchiostri; ma che dich'io? non u'ha Iddio miracolosamente creato nella Idea della fantasia il tremendo giuditio che di uoi nuovamente s'è scoperto, di cui chi lo uede ne stupisce et chi n'ode parlare, di sorte ne inuaghisce che gli uiene un desiderio di uederlo si grande che, per insin che non l'hà ueduto, non cessa mai, e ueggendolo troua la fama di cio esser grande e immortale, ma l'opera maggiore et diuina? Onde con ragione si puo dire un Michel' angel nuntio di Dio in cielo et uno in terra unico figliuolo et solo imitatore della natura. Ma per non entrare in si profondo pelago di si alto mare faro fine pregandoui, che accettiate le Rime che l'affetion ch'io porto alla bonta uostra m'ha saputo creare, non come cose degne di uoi, ma come del la patria sua, et trouando in esse cose da gastigarle fatelo ch'io uene sapero buon grado [1]).
Di Fiorenza a di IIII. di Dicembre.
MDXL. Nicolo Martelli.

Aus: Il primo libro delle lettere di Nicolo Martelli 1546 Fiorenza f. 8'.

Regest bei Thode I, 435. Vgl. Bartolomeo Podestà, Notizie artistiche tratte dagli Archivi Romani in Il Buonarroti Ser. II. vol. 9, 1874, S. 266—273 u. z. S. 267, E. Steinmann, Altes und Neues aus der Sixtinischen Kapelle (IV) in: Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" 1897, n. 149, 8. Juli S. 5, col. 2 und Anm. 1 und oben im Text S. 513 und Anm. 1 (dort auch über die richtige Datierung dieses Briefes (1541), der in der Ausgabe von 1546 wohl nur infolge eines Druckfehlers das Datum 1540 trägt).

2. 1542 Januar 20 — Michelangelo in Rom an Nicolo Martelli in Florenz.

Messer Niccolò. — I'o da messer Vincenzo Perini una vostra lettera con dua sonetti et uno madrigale. La lettera e'l sonetto diritti a me sono cosa mirabile, tal che nessuno potrebbe essere tanto ben gastigato, che in lor trovassi cosa da gastigare. Vero è che mi danno tante lodi, che se io auessi il paradiso in seno, molte manco sarebbono a bastanza. Veggo vi siate immaginato ch'io sia quello che Dio 'l volessi ch'io fussi. Io sono un povero uomo e di poco valore, che mi vo afaticando in quell'arte che Dio m'a data, per alungare la vita mia il più ch'io posso; et così com'io sono, son servitore vostro et di tutta la casa de' Martelli; et della lettera et de' sonetti vi ringrazio, ma non quanto sono ubbrigato, perchè non aggiungo a si alta cortesia. Son sempre vostro.
Di Roma alli xx di gennaio l'anno XLII.
Michelagniolo Buonarroti.

Aus einer Handschrift der Biblioteca nazionale in Florenz publiziert von Milanesi, Lettere p. 473, n. CDXXII.

[1]) *Von diesen* Rime, *d. h. zwei Sonetten und ein Madrigal (vgl. das nachfolgende Antwortschreiben Michelangelos) ist das eine Sonett erhalten und bei Frey, Dichtungen, S. 265 n. CLXXIII abgedruckt; vgl. dazu Frey a. a. O. S. 498 und unten C. 2 (S. 785).*

Bereits früher gedruckt in: Il primo libro delle lettere di Nicolo Martelli 1546 Fiorenza f. 8'—9 (ohne Datum, nur: di Roma*), in (Bottari) Raccolta di lettere tom VI (Roma 1768), n. 21 p. 232 (ganz ohne Datum und ohne Quellenangabe) und Bottari-Ticozzi, Raccolta di lettere (lettere pittoriche) vol. VI (1822), n. 21 p. 97—98 (wie in der 1768er Ausgabe).*
Regest bei Thode I, 435. Vgl. oben im Text S. 513 und Anm. 3.

3. *1542 März 28 — Nicolo Martelli in Florenz an Vincenzo Perini in Rom.*

A M. Vincenzo Perini in Roma.

I ho per mezzo della cortesia uostra riceuuta la risposta della lettera scritta al Divin M. Angelo la quale mi è stata cosi grata, come se la uenisse dalla mia unica S., non uo dire da qual si uoglia altro piu gran personaggio per non m'essere men cara una di quelle dal mio bel Sole scrittami che una di loro (quando mi rispondessero). E per tornare, la lettera è proprio parto d'un M. Angel diuino, della quale ue ne mando la copia come per la uostra mi chiedete, e l'origine, per essere anchora di sua propria mano, terrò appresso di me infra le altre mie cose più care, ringratiandoui sommamente della diligenza e opera fattaci. Di Fiorenza adi XXVIII di Marzo MDXLI[1]).

Nicolo Martelli.

Aus: Il primo libro delle lettere di Nicolo Martelli 1546 Fiorenza f. 9.

[1]) *Wohl wieder nur Druckfehler für 1542.*

C. VARIA.

I. DOKUMENTE ZUR RESTAURATION DER SIXTINA UND ERHALTUNG IHRER FRESKEN VON 1565—1905.

1. Zur ersten durchgreifenden baulichen Restauration der Sixtinischen Kapelle, zu welcher schon im ersten Bande (p. 152) die Zeichnung des Pirro Ligorio publiziert wurde, liegen heute eine Reihe von Dokumenten vor, welche diese Restauration für die Jahre 1565—69 festlegen. [Vgl. die Dokumente 1—5.] Dass damals aber auch die Deckenmalereien neu gefestigt und restauriert worden sind, beweist eine Notiz in Bottaris Sonderausgabe des Lebens Michelangelos von Vasari, welche im Jahre 1760 in Rom erschien. Hier wird der Modenese Domenico Carnevali als Restaurator aufgeführt und als Gegenstand seiner Arbeit wird die Festigung des Intonaco, das Ausfüllen der Risse und vor allem eine grössere Neubemalung des Opfers Noahs angegeben. Vgl. Dokument Nr. 6 und Kunstchronik 1904 S. 570.

2. Die nächste gründliche Reinigung der sämtlichen Sixtina-Fresken wurde auf Befehl Papst Urbans VIII im Jahre 1625 von Simone Laghi vorgenommen. Der Staub wurde entfernt, und jede Figur wurde mit Brot abgerieben. Vgl. unten n. 7.

3. Restauration unter Clemens XI. um 1712. Bezeugt durch Agostino Taja in seinen handschriftlichen Aufzeichnungen im Cod. Vat. 9927, wo er von einer „discreta ed universale ripulitura“ *spricht,* „secondo che presentemente si va facendo“. *Über die Entstehungszeit dieses Manuskripts, welches Clemens XI. selbst mit Anmerkungen versehen hat, vgl. die Vorrede Bottaris in Tajas Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano (Roma 1750) n. 25 ff. Taja ist es auch gewesen, welcher zuerst der thörichten Behauptung älterer Romführer entgegengetreten ist, Michelangelo habe an der Decke der Sixtina künstliche Risse gemalt. Vgl. dazu meine Notiz in der Kunstchronik 1903/4 (XV) S. 110. Die Vorschläge des trefflichen Sienesen für die Restauration der Sixtina werden Dok. 8 ausführlicher wiedergegeben.*

4. „C'est dans cette Chapelle que j'ai vû en 1762 de très-médiocres Artistes occupés à couvrir de draperies les plus belles figures nues du tableau et du plafond“, *schrieb Richard (Description historique et critique de l'Italie. Nouvelle édition Tom V p. 375, Paris 1769). Am Gewölbe lassen sich Restaurationen aus jener Zeit nicht nachweisen, was aber das Jüngste Gericht anlangt, so werden die Angaben Richards durch Chattard (Nuova descrizione del Vaticano II, Roma 1766, p. 41) bestätigt, der als den Leiter der Arbeit den Stefano Pozzi bezeichnet. [Vgl. oben im Text p. 516.] Diese Übermalung ist aber wohl ebensowenig eine Restauration im guten Sinne zu nennen, wie die Ergänzung des Mauerbewurfes nach der Pulverexplosion vom Jahre 1798, durch welche der Atlant links über der Delphica bis auf den Kopf vollständig zerstört wurde. [Vgl. Duppa a. a. O. p. 283.]*

5. Im Frühling 1903 ernannte Papst Leo XIII. eine Kommission, die durch gefährliche Mauerrisse dringend notwendig gewordenen Restaurationsarbeiten am Gewölbe und am Jüngsten Gericht zu überwachen. Die Kommission, von Papst Pius X. in ihren Funktionen bestätigt, ist fünfmal zu Sitzungen zusammengetreten, zuerst am 18. Juni 1903, zuletzt am 10. Mai 1905. Die Restaurationsarbeiten beschränkten sich ganz und gar auf eine Festigung der Gemälde und wurden unter Leitung des Professors L. Seitz von den erfahrenen Fachmännern Cecconi Principi und Giovanni Cingolani ausgeführt. Letzterer hat über jedes Tagewerk ein Journal geführt. Über den Verlauf der Arbeit habe ich

in der Museumskunde I (1905, Heft 4) und in der Kunstchronik (N. F. 14 1902/03 p. 499 f., N. F. 15 1903/04 p. 379 f., p. 428 f., p. 443 ff.) verschiedentlich berichtet. Der Bericht des Herrn Professors Seitz (vorgetragen in der Schlussitzung vom 10. Mai 1905) wird mit seiner gütigen Erlaubnis, soweit er sich auf die Technik der Restaurationsarbeiten bezieht, als Dok. 9 im folgenden abgedruckt. [St.]

1. 1565 Oktober 6 — Avvisi[1]).

Di Roma li 6 ottobre 1565.

Sabbato passato partì N. S. da san Marco, et tornò a S. Pietro, doue si e retirato nelle stanze doue morì Papa Paolo 4[to], perche le stanze di Torre Borgia non erano sicure, essendo presso la capella di Michelangelo, la quale, per esserli stato cauato il terreno sotto, si era scoperto[a]) un pezzo, qual minacciaua ruina, l'hanno puntellata et dissegnano rinforzarla di nouo.

Bibl. Vatic. Urbin lat. 1040 (Avvisi 1565 – 1568), f. 108'—109.

2. 1565 Oktober 6 bis November 3 — Originalschreiben Paul Odescalcos in Rom an Borromeo in Mailand[2]).

1565 Oktober 6, Rom. — Eigenhändiges P. S.

V. S. Ill[ma] havrà inteso come N. S[re] si è transferito nella gallaria di papa Giulio per dubbio, che non cascasse la capella di Sisto, la quale, havendo quasi in un momento per il cavamento del terreno fattagli attorno li fondamenti fatto molte fissure, fecie fuggir in un momento tutti quelli ch' habitavano in paradiso.

Mailand, Bibl. Ambrosiana, Codex F. 106 inf. (enthaltend Originalschreiben an Borromeo von Oktober bis Dezember 1565), n. 22 fol. 38.

1565 Oktober 11, Rom. — Eigenhändiges P. S.

N. S[or] si stà tutta via in la galleria di papa Giulio terzo finche si sia assicurato della capella di Sisto. *ebenda n. 68, f. 128.*

1565 November 3, Rom. — Original mit eigenhändig geschriebener Fortsetzung

Le capelle si sonno fatte nella Paulina, dove si è stato stretto, ma molto magg saria stato, se vi fusse stato N. S[or], il quale per non esser ben sicuro sopre le gambe non vi è venuto; si attende con gran diligentia à reparare alla capella di Sisto per il che non bastaranno 20,000 △ *[= scudi].*

ebenda n. 150, f. 293.

3. 1565 Dezember 29 bis 1566 Februar 2 — Diarien der päpstlichen Ceremonienmeister Cornelius Firmanus (de Macerata) (1565—68) und Ludovicus Branca (Ludovicus Bondoni de Branchis Firmanus) (1548—65)[3]).

Am 23. Dezember und in der Nacht vom 24. auf den 25. Dezember werden Messen in der Cappella Sistina gelesen (Conclave nach dem Tode Pius IV.).

1565 Dezember 29.

a) scoperto *korrigiert aus* scoperta *(oder umgekehrt?).*

[1]) *Gütige Mitteilung von Dr. J. Ph. Dengel, dem ich auch an dieser Stelle hierfür und für die unmittelbar folgenden Notizen wärmstens danke.*

[2]) *Gütige Mitteilung von Dr. J. Ph. Dengel.*

[3]) *Auf die Stellen im Diarium des Cornelius Firmanus (in Arm. XII, t. 31) machte mich Dr. Dengel freundlichst aufmerksam.*

Hora 22 fuit congregatio intimata[a]) per me in capella solita in qua fuit determinatum quod intromitterentur in conclave R[dus b]) episcopus Ferratinus et quidam Salustius et alter dictus vulgo[c]) il Vignola architecti | ut viderent, an esset periculum quod caderet et corrueret capella Sixtina, quoniam diebus proxime preteritis apparuerat pilus sive[d]) scissura in muro, qui est versus Belvedere, et illa die ille pilus erat effectus maior et ideo aperta porta intrarunt predicti et iurarunt videlicet episcopus in pectore more prelatorum et[e]) duo supradicti architecti tactis scripturis, de nihil dicendo aut referendo de eo, quod viderent sive audirent intus conclave; iverunt deinde ad capellam predictam, viderunt pilum ac signa timorem reverendissimis incutientia et nullum periculum ruine esse dixerunt, statimque discesserunt.

F. 28 (31)

[Rechts am Rande:] Architecti ingressi in conclave ad videndum capellam Sixti propter scissuram que apparuerat.

Diarium des Cornelius Firmanus, Vat. Archiv Arm. XII, t. 31 f. 27'—28
= Arm. XII, t. 60 f. 81—81' (Text nach t. 31).

Eodem die in congregatione habita hora 22 currerunt vota per suffragia, an intromitterentur in conclave Rev[mus] episcopus Ferratinus, Jacobus Vignola et Capitaneus Salustius ad videndum capellam Sixti quae minabatur ruinam et scissuram fecerat in fornice supra solium pontificis, qui intromissi fuerunt et viso loco statim exiverunt.

Diarium des Ludovicus Branca, Vat. Archiv Arm. XII, t. 29 f. 426.

1565 Dezember 30.

Illa die hora 21 fuit intromissus per sportellum quidam magister Nannus architectus, ut videret et diligenter perspiceret quemdam pilum sive signum noviter visum in capella Sixtina supra locum sedis pape, qui dixit, quod erat aliqua suspitio, quod corrueret murus versus Belvedere, deinde statim discessit, et aperta porta de ordine collegii sacrista et D.[f]) Nicolaus Farneanus iverunt ad amoveri faciendum et portandum omnia que erant in sacello in custodiam rerum pontificum videlicet in guardarobba, et deputarunt super eo negocio episcopum Narniensem clericum camere et episcopum Imolensem Burgi gubernatorem; predicti sacrista et d.[g]) Nicolaus redierunt in conclave hora 3[a h]) noctis, intrarunt per sportellum, quod fuit apertum per rev[mum] camerarium multis aliis reverendissimis presentibus.

[Links am Rande:] Capella Sixti minabatur ruinam et ideo fuerunt trasportata bona que erant in sacristia pape.

Diarium des Cornelius Firmanus, Vat. Archiv Arm. XII, t. 31 f. 28'
= Arm. XII, t. 60 f. 83—83'.

Post prandium demissi[i]) fuerunt extra conclave dominus sacrista cum suo d. Nicolao ad exportandas res quae erant in sacristia, quia dictus locus ruinam minabatur; et exeuntibus praefatis intromissus fuit in conclave magister Nannes architectus ad considerandam scissuram fornicis et parietis in dicta capella Sixti, qua visa ill[mus] camerarius ei mandavit, ut prepararet remedium pro conservatione et substentatione dicti loci, etiam si opporteret impendere usque ad summa*[m]* viginti milia scutorum. Et exivit de conclavi. Dominus sacrista et Nicolaus peracta re per quam iverant redierunt in conclave.

Diarium des Ludovicus Branca, Vat. Arch. Arm. XII, t. 29 f. 426'.

a) intimata congregatio *Arm. XII, t. 60.* b) Reverendissimus *60.* c) *korrigiert aus* vulgariter *31,* vulgariter *60.* d) seu *60.* e) *folgt durchstrichen:* alii *31.* f) Dominus *60.* g) dominus *60.* h) tertia *60.* i) d *vielleicht getilgt.*

1565 Dezember 31.

. . . Deinde quidam reverendissimi volebant, quod aperiretur sportellum, ut audirentur relationes fiende per episcopum Ferratinum circa periculum ruine capelle Sixtine; ego autem dixi rev^mo camerario, quod male erat illo mane et ex tam levi causa aperire sportellum, cum iterum deberet aperiri post prandium . . .

Diarium des Cornelius Firmanus, Vat. Archiv Arm. XII, t. 31 f. 28'
= Arm. XII, t. 60 f. 84—85.

1566 Januar 18.

Die veneris 18 Januarii in festo cathedrae Romanae fuit celebrata missa in basilica S^ti Petri quia capella Sixti minabatur ruinam.

Diarium des Ludovicus Branca, Vat. Arch. Arm. XII, t. 29 f. 431'.

1566 Februar 2.

. . . missa fuit celebrata in dicta capella *[sc.* capella sancti Petri *in der Peterskirche]* quia capella Paulina erat parva, Sixtina minabatur ruinam nec locus erat commodior licet locus angustus ad hoc.

Diarium des Cornelius Firmanus, Vat. Arch. Arm. XII, t. 31 f. 53'.

Die sabbati 2^a Februarii in die purificationis beatae Mariae missa celebrata fuit . . . presente papa in basilica S. Petri, quia capella Sixti adhuc non erat accomodata cum ruinam minaretur.

Diarium des Ludovicus Branca, Vat. Arch. Arm. XII, t. 29 f. 434'.

In der Charwoche dagegen finden bereits einige der Ceremonien in der Sixtinischen Kapelle statt. Am 13. Oktober erteilt Pius V. in derselben Bischofsweihen und am 31. Oktober werden in ihr die vesperae omnium sanctorum *abgehalten.*

4. *1568 Juli 10 — Rechnung.*

R^mo Monsignore Thesauriere Maiore di nostro signore. M^ro Antonio dandosa[1]) muratore il quale ha lauorato alla capella di Sisto per la reparatione se ha saldato il conto et cossì per le misure fatta et consignate a M^ro Jacinto computista già di detta fabrica, el quale da conto le misure importano scudi 4655 baj. 58, deli quali n'estato pagato a buon conto insino a hoggi questo dì dieci di luglio 1568 scut. 4475 comprendendosi li hauti da V. S. scud. 300 hauti in sede vacante, di sorte che ni faciamo fede el detto M^ro resta havere per ogni suo resto scud. 180 baj. 58 li quali la S.V. li facci pagare. Et in fede habbiamo fatto la presente fede et la sottoscriveremo di nostra propria mano questo dì x. di luglio 1568.

M^o Nanni architetto mano pr. — Giacinto Barrozzi computista[2]).

Aus: Rom, Archivio di stato, Conti di Muratori, publiziert von A. Bertolotti, Artisti Modenesi, Parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi Romani. Modena 1882 (Estratto dagli Atti e memorie delle deputazioni di storia patria dell' Emilia. Nuova serie, vol. VIII parte I, Modena 1882). SA. S. 22.

5. *1569 Oktober 7 — Zahlungsauftrag.*

7 octobris 1569 . . . numeres d. Jacinto Barotio olim fabricae reparationis

[1]) *statt: De Gerosa (Bertolotti).*
[2]) *Giacinto Barozzi genannt il Vignola, Sohn des Giacomo Barozzi da Vignola.*

capellae fe. re. Sixti papa IV ruina minantis ratiocinatori seu computistae scut. 66.

Aus: Rom, Archivio di stato, Mand. 1568—72 f. 15, publiziert von A. Bertolotti, a. a. O. S. 22.

6. *ca. 1566—72 — Notiz von Bottari in seiner Ausgabe der Vita di Michelagnolo Bonarroti scritta da Giorgio Vasari. Roma 1760. (S. 176 f.)*[1]

n. 10. Francesco Forceroli sacerdote, e giureconsulto Modanese, che fu auditore del cardinale Alessandro d'Este, e che dimorò quasi sempre in Roma, lasciò alcune memorie degli uomini illustri Modanesi, che sono peranco MS. Parlando in esse di Domenico Carnevali pittore illustre, di cui si trova la Vita presso il Vedriani a cart. 99. della Raccolta de' pittori &c. Modenesi, dice, che in Roma, quando s. Pio V. diede per istanza del cardinal Rusticucci l'incombenza a Girolamo da Fano, dopo la morte di Daniello da Volterra, di coprire le nudità del Giudizio di Michelangiolo, questo Girolamo, benchè valente, volendo attendere a i divertimenti, si appoggiò al Carnevale. Aveva anche quella volta della cappella Sistina fatto alcuni peli, e però bisognava ristuccargli, come fu fatto, e il medesimo Girolamo vi doveva sopra dipingere; ma per i suoi disordini se ne morì, e toccò al Carnevale ad accomodare il rimanente, e in particolare il sacrifizio di Noè, dov'era cascato un pezzo d'intonaco. Da questo s'intendono quelle parole del suddetto Vedriani a. c. 102. „Abbiamo per relazione, che in Roma fosse impiegato in opere di molta importanza, ma per non sapere quali fossero, non potiamo dire altro." Questa notizia l'ho ricavata da una lettera scritta al fu proposto Gori dal dotto, ed erudito Sig. Domenico Vandelli, che aveva veduto il MS. del Forceroli. Ciò si voleva notare a. c. 280.

7. *1625.*

Sotto papa Urbano VIII. furono rinettate le pitture della cappella di palazzo detta di Sisto, e l'ordine che si tenne fù questo, che spoluerata figura per figura con panno lino se gli[a]) leuaua la poluere con fette di pane a baiocco o altro più uile stropicciando diligentemente, e tal uolta, doue la poluere era più tenace, bagnauano un poco detto pane e così ritornarono[b]) alla loro pristina bellezza senza ricever[c]) danno alcuno. Questa manifattura la fece mastro Simone Laghi indoratore di palazzo, e fù cominciata[d]) di gennaro[e]) 1625 e si finì a dì . . .

Rom, Bibl. Vaticana Cod. Cappon. 231 p. 238 = Rom, Bibl. Chigi, G. III 66, p. 208.

Aus ersterer Handschrift publiziert von Theodor Schreiber, Über die Kunsttraktate des Giulio Mancini in „Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte". Eine Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer. Leipzig 1885. S. 103—110 u. z. S. 109.

8. *ca. 1712 — Vorschläge des Agostino Taja für die Restauration der Sixtina.*

a) segli *Cap.* b) ritornorono *Ch.* c) ricevere *Ch.* d) cominciato *Ch.* e) genaro del *Ch.*

[1]) *Vgl. auch Kunstchr. 1904 p. 570: Zur Restauration der Sixtinadecke von E. Steinmann. Damals war mir die Restauration durch Carnevali nur durch eine Notiz im Leben Michelangelos von G. Piacenza (Torino 1812) bekannt geworden. [St.]*

Di alcuni risarcimenti, et ornati nuovi; proposti per l'intiero ristoramento della Cappella Sistina.

Nel principio del ripulimento della Cappella, per reprimere in qualche modo il cicaleccio in contrario di alcuni critici, i quali per lo più, prima di pensare, an di già parlato, e che vogliono e disvogliono a un tempo istesso; ne mai con se medesimi si raffrontano nelle lor brame; condannando mai sempre nelle pubbliche operazioni ciò, che si fà, quantunque, prima di farsi cotal'opera, sia stata da lor proposta, mi presi cura di far presentare alla Santità di Nostro Signore tre prolisse e piene scritture intorno all' intiero risarcimento della Cappella.

Nella prima eron notati i nomi, e i cognomi degli artefici antichi, che già dipinsero i quadri grandi laterali sulle pareti, con qualche sorte d'accuratezza. Nella seconda si discorreva, se fosse, o non fosse cosa sicura per le qualità del vecchio dipinto il proseguirne il ripulimento; e se fosse, o non fosse cosa decente il ripulirne colla volta anche la gran facciata. Ora circa a questi due punti con il proseguimento del lavoro, che giornalmente si và facendo, il partito per l'affermativa pare di già vinto. Nella terza scrittura si proponevano alcuni ripari e nuovi ornamenti, i quali eseguiti con diligenza studiosa, avrebber resa la Cappella tutta nel suo armonioso accordo assai più magnifica e più divota, richiamandone ed attraendone l'occhio alla maraviglia anche di chi non giunge à penetrarne la perfezione del grand artifizio e del buon disegno.

Bibl. Vatic. Vat. lat. 9927, f. 57—57'.

Die niemals zur Ausführung gelangten Vorschläge Tajas empfahlen:

1. Aufstellung einer liegenden Statue des Erlösers, von Engeln angebetet, über dem Hochaltar.

2. Vergoldung der Cancellata und Restauration und Vergoldung ihrer verrosteten Gitter.

3. Vergoldung der Einfassung der Wandgemälde und der gotischen Säulchen der Fenster.

4. Vorsichtige Restauration der Wandgemälde selbst.

5. Entfernung der noch heute vorhandenen Holzkasten, in denen die Sänger ihre Kleider bewahrten.

Der Abdruck des ganzen Manuskriptes verbot sich durch seine Länge und Umständlichkeit. *[St.]*

9. *1905 — Aus dem Berichte des Professors L. Seitz über die Restaurationsarbeiten der Jahre 1903—05.*

Si ebbe cura da principio di riconoscere quale fosse il sistema più pratico onde riattaccare quelle parti d'intonaco cadenti, alcune delle quali si sarebbero potute asportare con la mano traendole fuori dal loro posto. Tra i diversi sistemi discussi dalla commissione stessa e dopo aver avuto anche in iscritto il parere di persone competenti, tanto da Milano quanto da Venezia, prevalse il partito di attenersi al sistema già usato nelle più antiche riparazioni eseguite nella Sistina, le quali incominciarono fin dal secolo XVI e risultano tuttora solide ed efficacissime. Tale sistema consiste specialmente nell'applicazione di grappe metalliche, le quali modificate alquanto di forma più piatta ed arrotondata e tinteggiate in seguito dello stesso colore della pittura che ricoprono, da basso non sono punto visibili. Oltre le grappe si aggiunsero delle colature di calce e pozzolana macinate che per la sua omogeneità all'intonaco antico risultò più efficace di altri mezzi provati; avvertendo bene di aver fissato prima con della

scagliola i punti più pericolosi, onde il peso e l'umidità delle colature non premessero ed, anzichè giovare, ne fosse risultato un effetto contrario. In alcuni punti dovette adattarsi una specie di puntellatura; in altri l'applicazione di tela incollata; e giovandosi delle antiche screpolature o praticando dei piccoli fori, si potè ignettare tanto del suddetto liquido, finchè dall'intonaco dipinto più non si sentisse risuonare il vuoto, ma si riconoscesse la sua perfetta aderenza alla costruzione.

II. DICHTUNGEN UND WIDMUNGEN AN MICHELANGELO.

Frey, die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti (Berlin 1897), hat S. 260—278 ausgewählte Dichtungen an Michelagniolo herausgegeben (dazu Anmerkungen S. 498—501).

Das Jüngste Gericht betreffen namentlich das Gedicht des Niccolo Martelli n. CLXXIII S. 265 (dazu S. 498); es ist das eines jener drei Gedichte, für welche sich Michelangelo in seinem Briefe an Martelli vom 20. Januar 1542 bedankt (vgl. oben im Anhang B. 4. n. 1 und 2 und die Anm. zu n. 1), und das Gedicht des Gandolfo Porrino aus Modena: n. CLXXX S. 272, dazu S. 499 und oben im Text S. 513, wo die drei Schlussverse frei übersetzt sind.

Vgl. auch das Sonett Beccadellis ebenda n. CXC S. 277 Vers 3 und 4 (dazu Frey S. 500 und 501).

Aus den Widmungen an Michelangelo ist besonders merkwürdig die, mit welcher der venetianische Verleger Michele Tramezino seine: Roma Trionfante di Biondo da Forli, Tradotta pur hora per Lucio Fauno di latino in buona lingua uolgare. In Venetia, per Michiele Tramezzino. Nel MDXXXXVIII *dem Michelangelo widmete*[1]). *Ein vollständiger Abdruck dieser Widmung wird an anderer Stelle gegeben werden. Über die Widmung des Pierfrancesco Giambullari an Michelangelo am Beginne von:* Carlo Lenzoni. In difesa della lingva Fiorentina, et di Dante. Con le regole da far bella et nvmerosa la prosa. Con Privilegio. In Fiorenza MDLVI. (*Am Schlusse:* Stampata in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino .... MDLVII.) *vgl. oben im Text S. 564.*

III. DOCUMENTA INEDITA.

a) ZU JULIUS II.

Charakteristik Julius II. durch Raphael Maffeus Volaterranus (Raffaello Maffei) aus seiner unedierten Schrift: Brevis sub Julio Leoneque historia. (Bibl. Vatic. Ottob. lat. 2377, f. 232—241.)

Über Raphael Maffeus Volaterranus, geb. 1451, † 1522, den Verfasser der Julius II. gewidmeten Commentariorum Urbanorum octo et triginta libri, in welcher auch Papstleben bis Pius III. (einschliesslich) vorkommen, vgl. etwa: Benedetto Falconcini, Vita del nobil'uomo e buon servo di Dio Raffaello Maffei, detto il Volterrano ... In Roma 1722, Jo. Alb. Fabricius, Bibliotheca latina mediae et infimae aetatis ed. Mansi t. VI (Patavii 1754), S. 51f., Reumont, Geschichte der Stadt Rom, III, 1 (1868), S. 360, III, 2 (1870), S. 333, 852, Gregorovius, VIII. Bd. (4. Aufl. 1896), S. 324—325, Pastor, II (3. und 4. Aufl. 1904), S. 325, III (3. und 4. Aufl. 1899), S. 753 und Anm. 7, Flamini, il cinquecento S. 343, 562. Falconcini (a. a. O. S. 203) berichtet, dass viele ungedruckte Schriften von ihm

[1]) *Vgl. oben im Text S. 241 und Anm. 1.*

kürzlich in den Besitz der Biblioteca Ottobona übergingen. In der Abteilung Ottoboniana, u. z. im Codex lat. 2377 (f. 232—241), der vatikanischen Bibliothek fand Prof. Steinmann diese, bisher unedierte und, so viel ich sehe, gänzlich unbeachtet gebliebene interessante Schrift „Brevis sub Julio Leoneque historia" und veranlasste die Publikation der Charakteristik Julius II. aus derselben.
Die Aufzeichnung im Codex Ottob. ist wohl Autograph, mit eigenhändigen Korrekturen[1]).

R. Volaterrani brevis sub Julio Leoneque historia.

F. 234
Mors Julii

. . . . Excessit III. cal. Augusti anno M.CCCCCXII°. Sepultus[a]) in Vaticano pontificalibus exsequiis ac de more laudatus. Vir natura et moribus intractabilis ac armis potius[b]) et ducis partibus exercendis quam relligioni natus. Verax in sermone putabatur. In rebus agendis severus ac constans seu verius — pervicax. / Non jocis aut ludicris spectandis aut audiendis deditus. Maledicos minime inquirebat nec delatoribus dabat aures: nam et libera de se verba iactata dissimulabat, et Quarqualii Geminianensis probrosum[c]) epigramma risit, nec ipsum a solita disiunxit amicicia. In peregrinatione quoque gallica legatus suos discedere coniuratos ob morum asperitatem facile toleravit et spe premii uberioris placavit. Terreni pontificalis imperii omniumque ad id pertinentium iurium perpetuus amator atque defensor, que causa potissima fuit, ut ea que supra narravimus bella susciperet. Unicum fratis filium nihilo propterea ex omnibus que recepit auctiorem fecit; nec ad ea que illi hereditatis iure legitime obvenerant, quicquam addidit, preterquam Pisaurum iam iam moriturus de patrum consensu. Nam preter ea que nominavimus loca recuperata in Gallia togata Parmam atque Placentiam, quum hec sacrosancte iurisdictioni iam dudum deberentur, populis etiam consentientibus, post regem expulsum adiecit. Tot insuper sumptus quot fecerit, neminem unquam publice aut privatim gravavit. Nullam preter morem nec sacram, nec[d]) profanam imperavit pecuniam; collegiorum proventibus in urbe similiter et sacerdotalibus ubique pepercit; sed et alios quoque per orbem principes parcere omnino mandavit. Demum ita oeconomie[e]) rationem gessit, ut non solum more multorum antea pontificum, qui res eo modo gessissent *[nullum]* es alienum successori, sed aureorum ad CCC millia, uti postea compertum, relinqueret. Rationes a procuratoribus et rerum suarum administratoribus exacte nimium non exquirebat, quos fideles presertim ab initio compperisset. Thesauri multum in edificiis absumpsit tam publicis, quam privatis. Aedes in primis[f]) apud Apostolos pontificum amplitudinis dignas excitavit eo presertim tempore, quo nulle similes apparerent nec fieri consuevissent. Apud Ostiam nobilem[g]), que nunc cernitur, arcem; in suorum item proventuum sacris locis complura. Pontifici vero facto ea primum cura reficiende Vaticane basilice fuit, non admodum necessaria, que in hunc usque diem pendet causaque et initium molestie non parve successoribus fuit. In annone caritate providendisque frugibus de suo solebat erogare, ne plebs obsideretur. Justitie publice custos ac vindex diligentissimus; grassatoribus aliove crimine atroci deprensis omnino

F. 234'
De moribus Julii

a) *folgt durchstrichen*: de more. b) *folgt durchstrichen*: quam. c) *folgt durchstrichen*: de ipso.
d) neu *Hs.* e) *Den Schriftzeichen nach steht* oeconomie. *Vielleicht kann es aber doch auch* oeconomice *gelesen werden, was wohl vorzuziehen wäre.* f) *korrigiert aus* imprimis. g) *folgt durchstrichen*: arcem.

[1]) *Vgl. auch* V. Forcella, *Catalogo dei manoscritti riguardanti la storia di Roma, che si conservano nella Biblioteca Vaticana, vol. II (Roma 1880), S. 118.*

inexorabilis. In promotionibus quoque largitionis vitium, quod iam passim[a]) inolevit, minime sequebatur.

Que hactenus de illo diximus, eius sunt[b]) generis, que aliqua saltem / ex parte laudari facile possunt. Cetera vero gesta, animi vitia prodentia[c]), quum palam sint, excusari nullo modo aut tergiversari satis possunt. Quod si eius mores recensere per omnia velim, una tantum comparatione Tiberii principis, si quis eius legerit vitam, ostendam. Ille ab initio bonum quietumque adsimilans virum, imperium oblatum a senatu recusavit invitusque tandem accepit; verum finis impar tante modestie conspectus postmodo apparuit. Ab initio si quidem hic cardinalis a patruo factus modestie castitatis sobrietatis relligionis signa pre se tulit; nam et binos domi minorum observantie professores semper alebat, unde conscientiam sepius expiaret: nihil indecens, nihil turpe videbatur. Tempore paulatim procedente cum divitiis et potentia crescentibus mores omnino mutavit in eum ferme modum, quo totus conspexit orbis. Quamobrem historici partes in persequendis singulis in hoc genere non mihi vindicabo: primum, quod piget, mala talium exempla perpetuo posteritati mandare: deinde quod suorum cuique temporum crimina non satis tutum retexere. De ira vero tantum ipsius ac morositate quum in suos, tum in omnis non preteribo, quin illud Tiberii iactatum vulgo distichum non ei maxime convenire dixerim: „Asper et immitis, breviter vis omnia dicam? Dispeream, si te mater amare potest." In patrum numero[d]) plures cooptavit: inter quos domestici fuere aliquot brevi admodum vita exituque infoelici[e]) . . . . *[Näheres darüber im einzelnen.]*

F. 235
De moribus Julii

Tiberius princeps

Creatio Cardinalium

Insuper gloriae cupidus aliud genus nummi[f]), carlenis antiquis interdictis, percussit[g]), julios appellans, magno commutantium incomodo ac nullo modo ex privatorum, sed potius vectigalium et collegiorum et magistratuum usu: unde sepe rixe in initio conspecte et tumultus orti; nec unquam patribus populoque precantibus flecti potuit, quin res antiquaretur; ea erat in omnibus que volebat animi pertinacia. A studiis et litteris omnino alienus doctosque propterea omnino negligebat. Libros ei dicatos ne titulo quidem tenus legebat, sed statim, ut rem supervacuam, a[h]) se reiciebat.

Bibl. Vatic., Ottob. lat. 2377, f. 234—235'.

Vgl. oben im Text S. 29 Anm. 1, S. 33 Anm. 4, S. 45 und Anm. 3.

b) ZU MICHELANGELO.

1500 Februar 14 — Lodovico di Lionardo Buonarroti, Vater Michelangelos, in Florenz an Michelangelo in Rom.

†

Dilecto fil*[uol]*o ecc[a]. Questo di 13 del presente o avuta una tua r*[ispost]*a[i]). Ti pare, chio stia malchontt*[ent]*o; parmj auer ragione; inuerso diddio sono lieto et chontento, ma verso de figluolj mi pare essere pocho chontento, perche ho cinque figluolj hominj e truovomj deta *[= d'età]* danni 56 et gratia diddio non o nessuno che mj possa dare sossidio duno bicchiere dacqua. Anzi mibisong*[ni]*a stare immia vecchitudine stare cho famiglj de famiglj per . . . .[k]) quattrini per dare loro lespese et oltra questo mi bisongnia chucinar, spazzare e lavare le schodelle, fare pane, prouedere personalmente et mentalmente a ongni et qualunche chosa e da sanj e da infermj e inongni modo, e, se io o uno duolo

a) *folgt durchstrichen*: inol . . tam. b) *folgt durchstrichen*: sunt. c) *korrigiert aus* prodeuntia.
d) *vielleicht korrigiert in* numerum *von anderer, späterer Hand.* e) *korrigiert aus* infelici.
f) *folgt durchstrichen*: loco. g) *folgt durchstrichen*: quos. h) *korrigiert aus* ab.
i) *oder* l*[etter]*a; *im Original sehr undeutlich.* k) *Bruchstelle, c. 50 mm, unleserlich.*

dichapo, mighratto le renj; se dio per mia disghrazia mi togliesse lasanita, mi bisongnia andare allospedale; per me non è persona. Io o trovato per lpassato da pigliare de partitj e per amore de figluolj non glio presi. Ma per lauenire, se Dio mi parassi dinanzi de partiti misono paratj per lpassato, forse gli piglierej e fusse che volesse. Io debbo amare prima me che altri: Io o amato piu altri che me sino aora e sempre sono ito alla dietro. Io non mi ste*[n]*dero piu di cio e basti, disamina quello ti pare. Inteso chome fai pensiero di tornare di qui ....[a]) *[ch]*redo *[?]* si farebbe per te se lo faciessi, che non lo chredo, pure fa quanto ti pare. Io o grandissimo piacere, chettu abbj onore, ma pure misarebbe vie maggiore, se uj fussi lutile. Bene ch io stimo piu lonore. Ma quando e luno e laltro insieme, chome diragione aerebbe aessere, sarebbe tanta maggiore alleghrezza. Io sempre inteso, che dua chontrarj non posso insieme, e tu gliaj unitj e fatti amicj, lonore non suole essere senza lutile e tu laj senza utile; che, sechondo mi schriuj, staj tanto male, che e uno de ghrandj dispiacerj ch io porto. Sechondo mi schrivj tu aj fatto possibile limpossibile ....[b]) utile e chome dire il fuocho sta nellacqua. Di tutto sia ringhraziato Iddio. Io non schrivo questo perche io voglia niente datte *[= da te]*. Ma pure una volte mibisong*[ni]*a dirtj parte delanimo mio et anche perche mipare chectu mabbj per uno cierto sventurato chomio sono pure. Io non sono tanto, che io o daumpezzo in qua ghustato molto quello maj schritto et non o trovato, che tu mabbj raffermo luna volta quello che laltra jo mo dato adintendere, chettu chrede, chella mia pocha memoria se ne sia ita choltempo; chredo chettu chreda bene; ma pure per anchora ciene tanta, chio chonoscho qualche cosa. E basti.

Io spero, se io aro danarj, de venire in Roma, ma per il giubileo, e se io venissi .....[c]) chettu tornassi. Io non verrej, se io non auessi tantj danarj, ch'io potessi andare e tornare, et non pensare, chio venghj per darti noia, ne per venir a chasa tua. Quanto verro, io verrò solamente per lperdono, che spero venire, se io dovessi andare acchattando, et di mio venire non ci pensare, che, chome decto, verrò quando aro tanti danarj, che mj bastino andare et tornare; questo to *[= t'o]* schritto, perche io per la tua lettera mi sono acchorto della tua sospazione e ditutto. E basti[d]).

Per questa mi sono umpocho sfoghato. Abbj pazienzia. Io o passione et non uoglio nulla date, ma porto passione, chetu sia stato chosti tanto tempo esechondo mischrivi tu non aj pane; settù fussi stato acchasa tua, forse aresti qualche chosa et non aresti patiti tanti disagj ne chorsi tanti pericholj. Et varrebbe piu lonor nella tua patria e acchasa per te che egli non vale chosti che chome dire Io sono affirenze et o uno farsecto amilano. Ditutto fa latua volunta, che chonosci piu di me. Ditutto sia ringhraziato Iddio. Altro per questa. Christo ti ghuardi.

Adi 14 di febraio 1499. Siamo sani Iddio gratia, chosj spero dite addio piaccia.

L[co] di L[do] Bonarroti infirenze.

[Auf der Rückseite die Adresse:] D[no] Michelangniolo di L[co] Bonarroti inroma.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier 21½ bis 22 × 29 cm; die Zeilen der Schrift laufen parallel der Schmalseite. Der rechte Rand ein wenig beschädigt.. Mit der ursprünglichen Faltung und den Einschnitten

a) *Bruchstelle; zwei Worte und der Beginn des dritten (im ganzen 35 mm) unleserlich.*
b) *Bruchstelle; c. 35—40 mm (wie es scheint zwei längere Wörter) unleserlich.*
c) *c. 10 mm (ein Wort) unleserlich.* d) *Das folgende auf der Rückseite.*

für die Verschnürung. Siegelspur (rot) auf der Rückseite. An den vier Faltungslinien, Bruchlinien, war der Brief gebrochen, ganz oder teilweise auseinandergefallen; diese Bruchstellen sind auf der Rückseite mit feinem Papier überklebt. Die Bruchstellen teilweise unleserlich, d. h. teils sehr verblasst, verwischt, teils fehlen kleine Stückchen. Text des Briefes auf der Vorderseite und der oberen Hälfte der Rückseite. Adresse (ebenfalls von der Hand des Vaters) auf der unteren Hälfte der Rückseite. Auf der unteren Hälfte der Rückseite ausserdem Federproben und ganz bedeutungslose Notizen von anderer Hand.
Vgl. oben im Text S. 171 und Anm. 3 und S. 138 Anm. 1.

IV. VERZEICHNIS DER STICHE NACH DEM JÜNGSTEN GERICHT IM XVI. JAHRHUNDERT.

Die fruchtbringende Aufgabe, den Werken Michelangelos in den Kupferstichen nachzugehen, wie sie sich C. F. von Heineken schon im Jahre 1768 gesetzt hatte[1]), ist erst im Jahre 1875 wieder von L. Passerini aufgenommen worden[2]). Aber so grundlegend diese Arbeiten für die weitere Forschung auch sind, beide Männer besassen weder die nötige Kritik noch eine ausreichende Kenntnis der Sammlungen Europas, um das schwierige Problem abschliessend lösen zu können. Eine umfangreiche Studie über die Stecher Michelangelos veröffentlichte G. Duplessis im Jahre 1876 in der Michelangelo-Publikation der Gazette des Beaux-Arts[3]). Seitdem stockt die Forschung, und auch hier bieten sich nicht Raum und Gelegenheit dar, um eine durchaus selbständige und erschöpfende Arbeit anzugreifen, die nur ein Fachmann mit allseitigem Erfolg durchführen kann[4]).

Aber das Jüngste Gericht wurde schon von den Zeitgenossen Michelangelos häufiger gestochen als irgend ein anderes Bildwerk der Renaissance. Es ist überdies als Gemälde schon heute fast zerstört. So gewinnen die Stiche, welche überdies fast alle die Komposition vor der Übermalung durch Daniello da Volterra wiedergeben[5]), denen auch diese Schöpfung des Meisters zum Teil ihren ungeheuren Ruhm verdankt, eine besondere Bedeutung und es scheint geboten, wenigstens diejenigen aufzuführen, welche noch im sechzehnten Jahrhundert entstanden sind. *[St.]*

I. DIE GANZE KOMPOSITION.

1. Stich des Niccolo della Casa in 10 Platten ausgeführt[6]). Vollständiges, leider willkürlich koloriertes Exemplar im Kupferstichkabinett zu Berlin. Die

[1]) Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipzig 1768, p. 355 ff: Das Kupferstich-Werk von Michelangelo Bonaroti.
[2]) La Bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere, Firenze 1875, p. 157 ff.
[3]) Les graveurs de Michelange. Sehr an der Oberfläche mit seinen Bemerkungen bleibt L. Chapon, der letzte Stecher des Jüngsten Gerichtes in seiner begleitenden Studie über dasselbe: Le Jugement dernier de Michelange, Paris 1892, p. 34 ff.
[4]) Den folgenden Ausführungen liegt vor allem ein handschriftlicher Katalog zu Grunde, den C. Ruland seit dem Jahre 1869 zusammengestellt hat und mir mit einer Liberalität, der ich in meinen Lebenserfahrungen kaum etwas an die Seite zu stellen weiss, zur freien Verfügung monatelang überlassen hat.
[5]) Man beachte vor allem die Gruppe von San Biagio und S. Caterina, die bekanntlich von Daniello da Volterra völlig verändert worden ist, in den Stichen aber die ursprüngliche Komposition zeigt.
[6]) Vgl. Nagler, Die Monogrammisten I n. 1266 und n. 1331 und Passavant, Le peintre-graveur VI p. 124. Passerini (p. 176) kannte nur ein unvollständiges Exemplar von acht Blättern (1548) in der Marucelliana in Florenz. Vgl. ferner Robert Dumesnil, Le peintre-graveur français, Paris 1865, Tome IX, 181 und Le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes, Paris 1854, Tome I p. 610.

Blätter 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 tragen die Inschrift A·S·X· Auf Blatt 4 liest man: Michael Angelus B. pinxit in Vaticano. Excudebat A N. Salamanca 1548. Auf Blatt n. 7 steht gestochen: Michael Angelus· Bonarotus· Florentinus· Pinxit· in Vaticano. Excudebat AN. Salamanca 1548. Auf Blatt 9: Excudebat Ant. Salamanca 1548. Auf Blatt 10: Romae in Vaticano M· BO· pingebat. Ant. Salamanca exc. 1548 N. De La Casa F. C. Ruland ist, was die verschiedenen Zustände dieses Stiches anlangt, zu folgendem Resultat gekommen:

Erster Zustand: 1543
Zweiter Zustand: 1545
Dritter Zustand: 1548
Vierter Zustand: Die kaiserliche Bibliothek in Wien besitzt einen Stich mit folgender Bezeichnung auf Blatt 10 unter der Barke Charons: Roma ein Vaticano M. Bo. Ro. pinxebat. Andreas Vaccarius Formis 1618. A N. Salamanca exc. 1548. N. D. La Casa F. Gio. Batt. Rossi in Piazza Navona.
Fünfter Zustand: mit Adresse des Jacobus Laurus
Sechster Zustand: mit der Adresse „Romae apud Carolum Losi 1773“.

2. Stich des Nic. della Casa auf einer einzigen Platte bei Salamanca 1543.
   Erster Zustand: Die Konsole oben in der Mitte ist freigelassen.
   Zweiter Zustand: Sie ist mit dem Porträt Michelangelos verziert[1]).
3. Stich des Giorgio Ghisi von Mantua[2]) bestehend aus zehn Platten:
   Erster Zustand: Vor aller Schrift.
   Zweiter Zustand: A. Lafrerij exc.
   Dritter Zustand: Nic. van Aelst exc.
   Vierter Zustand: Phil. Thomassin exc.
   Fünfter Zustand: Jo. Jac. de Rubeis mit der Widmung an M. de Mervé.
   Sechster Zustand: Mit der Adresse an Cenci.
4. Stich des Nic. Beatricetto[3]) bestehend aus zehn Platten.
   Erster Zustand: Vor der Schrift.
   Zweiter Zustand: Michael Angelus inventor — Ant. Lafrerii formis 1562.
   Dritter Zustand: 1563.
   Vierter Zustand: Unter der Adresse Lafreris liest man: et nunc Philippi Thomassini formis MDCXX.
5. Stich des Giulio Bonasone[4]).
   Erster Zustand: Vor aller Schrift.
   Zweiter Zustand: Alexandri Car. Farnesii Liberalitate u. s. w.
   Dritter Zustand: Adresse des Salamanca.
   Vierter Zustand: In Roma presso Carlo Losi l'anno 1773.
6. Stich des G. B. de Cavalleriis[5]). Links unter den Aufwärtsstrebenden Joannes Baptista de Cavaleriis incidebat Romae Anno Domini 1567. Oben das Medaillon Michelangelos und darunter die Inschrift: Michael angelus bonarotus Florentinus inventor. Besondere Eigentümlichkeiten sind: 1. der bärtige Christus. 2. Die gutgewählten erklärenden Inschriften unter den ein-

[1]) Heinecken a. a. O. p. 397 n. 39b.
[2]) Heinecken p. 396 n. 39 und Bartsch XV p. 395 n. 25 zählen elf Blatt, weil sie das B. 414 n. 71 erwähnte Porträt Michelangelos mitrechnen. Passerini p. 191 spricht fälschlich von zwölf Blättern.
[3]) Bartsch XV p. 257 n. 37. Dumesnil IX p. 148 n. 24. Heinecken p. 397 n. 39a. Passerini p. 165. Die Zahl der Platten ist meistens fälschlich auf elf angegeben.
[4]) Bartsch XV p. 132 n. 80. Heinecken p. 398 n. 39d. Passerini p. 172.
[5]) Nagler I, 1724. Le Blanc, Manuel I, 615. Heinecken p. 399 n. 90g. Passerini p. 177.

zelnen Gruppen: 1. Oben Engel mit den Marterwerkzeugen: Math. 24 v. 30. 2. Unter der Mittelgruppe: Joel 3 v. 7. Links: 1 Thessal. 4 v. 16. Rechts: Micha 7 v. 17. Unter den Engeln mit den Posaunen: Math. 24 v. 31. Links unter den Seligen: 1 Thessal. 4 v. 17. Rechts unter den Verdammten: Micha 7 v. 17. Links unten unter den Auferstehenden: Apokal. 6 v. 16.

7. Ascanio Don: guido faciebat 1567. Inschrift oben auf der Konsole. Darüber Engel, die das Christuszeichen des hl. Bernardin von Siena anbeten. Kleinster aller bekannten Stiche nach dem Jüngsten Gericht. H. 20½ cm, Br. 17 cm. Exemplar in der Sammlung Ruland in Weimar.
8. Marius Kartarus. Links unten: Michelangilo bonarota inven. 1569 Romae[1]).
9. Stich des Martin Rota[2]):

   Erster Zustand: links unten auf einer Tafel ganz in der Ecke: Martinus Rota Sebenicensis F. 1569. Davor auf anderer Steintafel: Ser^mo. Emanueli Philiberto Sanbaudiae Duci D.

   Zweiter Zustand: Lucae Guarinonij formis.

   Dritter Zustand vom Jahre 1576[3]).

   In den zwei letzten Zuständen fehlt der Name Guarinonis. Anerkannt schönste Arbeit des Martin Rota und vielleicht der kunstreichste Stich, den wir nach dem Jüngsten Gericht besitzen. Ein frühes Unicum dieses Stiches auf dem nur der Kahn Charons ausgeführt worden ist, wird von Heinecken (p. 400 n. 39 n.) gepriesen. Professor H. Singer hatte die Güte, mich wissen zu lassen, dass es sich bei diesem Blatt, welches in Dresden bewahrt wird, nicht um einen unvollendeten Probedruck, sondern um einen Abdruck der ganz ausgedruckten Platte handelt, auf der ein Retoucheur zunächst nur die Kahngruppe neu eingestochen hat.
10. Stich des Michele Lucchese (M. Crechi), geboren zu Rom 1529. Ruland nennt diesen Stich das Meisterwerk des Lucchese. Widmung an den Kardinal Guido Ascanio Sforza. Vgl. Nagler IV p. 624 n. 6.
11. Stich des Pierre Woeiriot, der nach Dumesnil (VII, 43) um 1532 geboren wurde. Der Stich ist in ein Tondo komponiert und dem Herzog Karl von Lothringen gewidmet. Vgl. Passavant VI p. 270 n. 406. Passerini p. 250.
12. Stich des Etienne Dupérac. Bezeichnet Stefani duperaci Gallus fecit: Romae P. Paulus Palumbus Nauariensis cur. anno 1578. Vgl. Dumesnil VIII, 114 n. 82.
13. Stich des Ambr. Brambilla, der bis 1590 in Rom thätig war (Le Blanc, Manuel I p. 509). Nagler spricht diesem Blatt in Stich und Zeichnung jegliches Verdienst ab. (Monogrammisten I p. 412 n. 3.) Das Blatt ist Sixtus V. gewidmet und trägt die Jahreszahl 1589. Heinecken p. 401 n. 39. Passerini

[1]) Le Blanc p. 442 n. 18. Bartsch XV, 527 n. 18. Passerini p. 175.

[2]) Passerinis Angaben (p. 232) fehlerhaft. Vgl. Heinecken p. 400, 39 n. Bartsch XVI p. 260 n. 28. Der Stich Rotas wurde von L. Gaultier kopiert. Vgl. Le Blanc II p. 273 n. 18 und Passavant II, 256. Andere Kopie von M. G(reuter) mit Widmung an Pietro Strozzi: Erster Zustand ohne Jahreszahl. Zweiter Zustand 1581. Vgl. Passerini p. 192. Dritte Kopie von Jan Wierx (Nagler V p. 301 n. 1499). Ruland beschreibt in seinem handschriftlichen Katalog fünf Zustände dieses Blattes. Als eine Kopie nach Rota muss auch ein anderes besonders merkwürdiges Blatt angesehen werden, das die Adresse: Ant. Lafreri Sequani formis und rechts in der Ecke kaum sichtbar (unter Minos) das Monogramm C S R trägt. Alles weist auf Rota als Vorlage hin: der Christus mit dem fliegenden, gesträubten Haar, das genau kopierte Medaillon Michelangelos oben, die Art, wie die einzelnen Kompositionen zusammengedrängt sind u. s. w. Ein Rahmen mit reichem geschmackvollen Ornament verziert, umschliesst den Stich, den unten acht lateinische Distychen erläutern.

[3]) Vollendet nach Passerini (p. 172) von A. Boodt.

p. 173. Ruland unterscheidet noch folgende Zustände: 2. Statt des Porträts Michelangelos, das Porträt Sixtus V. 3. Adresse des C. Losi 1772.

14. Stich des Villamena († 1626. Vgl. Nagler XX p. 260): Videbunt filium hominis venientem .... Oben an der Gewölbekappe, wo sonst fast immer das Porträt Michelangelos zu sehen, erscheint hier der Prophet Jonas.
    Zweiter Zustand mit dem Namen Michelangelos.
15. Stich des Seb. Fulcarus, zu deutsch Furck (geb. 1589 zu Goslar). Der erste deutsche Künstler, der das Jüngste Gericht nach einem älteren Stich gestochen hat. (Vgl. Le Blanc II p. 258 und Nagler Monogrammisten II n. 2479). Seb. Fulcarus restituit reinciditque. Auf der Gewölbekappe I H S mit der Umschrift: Venturus est iudicare vivos et mor.
    Zweiter Zustand: Petri de Nobilibus formis.
    Dritter Zustand: Gio. Jacomo Rossi formis Rome alla Pace.
16. Anonym: 1576. In Venezia. Appresso Niccolo Pace a l'arca di Noè. Unten beschreibende Verse beginnend: Fuor de l'oscure tombe .... Oben auf der Gewölbekappe das Porträt Michelangelos.
17. Anonym: Romae 1593 apud eredes Claudii Duchetti. Oben auf der Gewölbekappe das Porträt Michelangelos nach links.
    Zweiter Zustand: Joannis Orlandi formis 1617.

Ausserdem existieren zahlreiche andere anonyme Stiche. D. Cunego stach das Jüngste Gericht in Umrissen im Jahre 1780. Metz in 15 Bl. im Jahre 1803. J. Stephanoff im Jahre 1811 u. s. w. Zuletzt hat der Franzose Chapon das Jüngste Gericht auf einem Blatt gestochen und mit begleitender Beschreibung im Jahre 1892 ediert.

II. EINZELNE FIGUREN UND GRUPPEN[1].

1. Stich des Domenico Fiorentino: Mehrere Heilige, unter ihnen Petrus und Bartholomäus. Bartsch XVI, 377 n. 2.
2. Stich von demselben. Gruppe der Engel, die die Säule tragen (Lünette oben rechts). Bartsch XVI, 357 n. 3. Beide Stiche sind bezeichnet: Domenico Fiorentino.
3. Stich des Cherubino Alberti: Johannes der Täufer nach Bartsch XVII, 74 n. 67. Vielmehr Adam (im umgekehrten Sinne) [Abb. im Text p. 536]. Romae 1591.
4. Stich desselben: Seliger, der gen Himmel schwebt: Petit aethera. B. XVII, 75 n. 68.
5. Stich desselben: Der sog. gute Schächer oben rechts in der Ecke: Bez. 1580. B. XVII, 75 n. 69.
6. Stich desselben: Kampf eines Engels mit einem Verdammten bez. 1580. B. XVII, 75 n. 70.
7. Stich desselben: Minos mit Teufeln bez. 1575. Bartsch XVII, 75 n. 71.
8. Stich des Giulio Bonasone: Der sog. gute Schächer im umgekehrten Sinne. Hinter ihm eine sitzende Frau. Bartsch XV, 132 n. 79.
9. Stich des Agostino Caracci: Ein Auferstehender, vom Rücken gesehen, der sich auf beide Arme stützt. B. XVIII, 167 n. 70.
10. Stich desselben: Ein Aufwärtsschwebender mit erhobenen Händen vom Rücken gesehen. B. XVIII, 167 n. 71. *[St.]*

[1] C. Ruland in seinem handschriftlichen Verzeichnis führt noch eine Reihe anonymer Stiche nach Gruppen aus dem Jüngsten Gerichte an, die hier unterdrückt worden sind.

REGISTER

I

PERSONENVERZEICHNIS

Von den Registern ausgeschlossen sind nur die Anhänge und diejenigen Anmerkungen zum Text, die bloße Litteraturangaben enthalten. — Die fettgedruckten Zahlen weisen auf die Stellen zusammenhängender Charakteristik. — Ein hochgesetztes a bezeichnet, daß sich der Titel auf der Seite nur in den Anmerkungen findet; ein beigesetztes P, daß daselbst das Porträt besprochen und abgebildet ist.

II

ORTSVERZEICHNIS

In dies Verzeichnis sind nur diejenigen Ortsnamen aufgenommen, die ohne Beziehung auf Kunstschätze erwähnt werden.

III

VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN MONUMENTE UND KUNSTSCHÄTZE

Von den Registern ausgeschlossen sind nur die Anhänge und diejenigen Anmerkungen zum Text, die blosse Litteraturangaben enthalten, ebenso Ortsnamen, sofern sie ohne Beziehung auf Kunstschätze erscheinen.

Die fettgedruckten Zahlen weisen auf die Stellen zusammenhängender Schilderung. — Ein hochgesetztes a bezeichnet, dass sich der Titel auf der Seite nur in den Anmerkungen findet.

A. In Italien

CREMONA

FLORENZ

FOLIGNO

GENUA

S. GIMIGNANO

GUBBIO

PISA

PISTOJA

PRATO

RIMINI

ROM

B. Ausserhalb Italiens

LIVERPOOL

LONDON

MONTPELLIER

MÜNCHEN

OXFORD

PARIS

STOCKHOLM

ULM

WEIMAR

WIEN

BEMERKUNGEN ZU DEN ABBILDUNGEN

Für die Komposition des Untertitels zum ersten Teil gab eine der Tafeln das Vorbild ab, auf welche Michelangelo die Namen der Vorfahren Christi schrieb. Der Farbendruck der Tiara Julius II. wurde nach dem Stich ausgeführt, welchen Eugène Müntz in den „Mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres (Tome XXXVI Ire partie p. 305) publiziert hat. Dass das British-Museum eine farbige Skizze dieser Tiara besitzt, wurde dem Verfasser leider erst durch eine Studie von H. Thurston S. J. im Burlington-Magazine Oktober 1905 bekannt. Für den Untertitel von Teil II wurde das Titelblatt des „Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura" kopiert, welches im Jahre 1552 in Rom erschien. Der Eichenlaubkranz auf dem Titelblatt zum Anhang wurde nach einem Relief im Kapitolinischen Museum gezeichnet. Für das Ornament des Druckvermerkes diente wieder eine Miniatur aus der Bibliothek des Herzogs von Urbino im Vatikan als Vorlage. Die meisten Abbildungen wurden nach Original-Aufnahmen Andersons hergestellt, andere nach Original-Zeichnungen und nach Aufnahmen von Braun, Alinari, Brogi, Moscioni u. a.

BERICHTIGUNGEN

S. 51, Abb. 18, statt: Schule von Athen, richtig: Disputa.
S. 58, Anmerkung 5, statt: S. E. R., richtig: S. R. E. Statt: aedilis, richtig: aediles.
S. 137, Text, Zeile 1 von unten, statt: 1499, richtig: 1500.
S. 138, Anmerkung 1, statt: 1499, richtig: 1500.
S. 148, Anmerkung 2, statt: 8. Mai, richtig: 9. Mai (Reg. n. 4).
S. 158, Anmerkung 3, statt: Ser. II, richtig: Ser. III.
S. 162, Anmerkung 3, statt: 27. Juli, richtig: 21. Juli (Reg. n. 21).
S. 166, Text, Zeile 15 von unten, statt: 27. Juli, richtig: 21. Juli (Reg. n. 21).
S. 169, Text, Zeile 1 von unten, statt: 1508, richtig: 1509 (Reg. n. 43). Text, Zeile 19 von oben, statt: Ende Juli, richtig: Mitte oder Ende Juni (Reg. n. 41).
S. 171, Text, Zeile 21 von oben, statt: 1499, richtig: 1500.
S. 173, Text, Zeile 11 von oben, statt: Oktober, richtig: Oktober 1509 (Reg. n. 47).
S. 187, Text, Zeile 21 von oben, statt: Juni, richtig: Juli oder August (Reg. n. 95).
S. 584, Abb. 261, statt: Virgil, richtig: Vergil.


HERGESTELLT
DURCH DIE VERLAGS-
ANSTALT F. BRUCKMANN
A.-G. IN MÜNCHEN, DRUCK-
STÖCKE UND BUCHDRUCK
VON DER FIRMA ALPHONS
BRUCKMANN IN MÜNCHEN.
DIE DRUCKLEGUNG DIESES
BANDES WURDE AM ERSTEN
OKTOBER 1904 BEGONNEN
UND AM SIEBENUND-
ZWANZIGSTEN OK-
TOBER 1905 BE-
ENDET




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00952 5250

